LA TABLE RONDE

MARS 1953

SOMMAIRE

APPOGIATURES

LE VOYAGEUR

Plus vite il marchait, plus il approchait de sa maison, plus elle rapetissait, devenait inhabitable. La distance se solidifiait derrière sa marche et le poussait avec le rythme d'une troupe militaire que rien ne presse. Il lui fallait entrer dans cette maison minuscule, ce qui était impossible et devint possible lorsque la muraille militaire s'arrêta. Le voyageur, alors, rapetissa très vite cependant que sa maison grandissait à vue d'œil et qu'une belle jeune fille apparaissait à une fenêtre et riait de son aventure.

LE COQ CHANTE TOUJOURS TROIS FOIS

Il courait à perdre haleine, suivi par la beauté. Il se retourna. Elle approchait, laide à faire peur. Elle grimaçait au soleil et par l'effort de sa course. Il craignait qu'elle ne le rattrapât et ne lui prît la main, l'obligeant à une halte, à une marche noble pareille aux menuets plus inquiétants que les danses d'un cérémonial sauvage. Il avait toujours redouté ces danses pompeuses sous la montagne de guano des perruques Louis XIV. La beauté s'essoufflait à le suivre, à crier : « *Vous déplacez mes lignes!* » Et comme personne ne la reconnaissait, la foule hurlait : *Au voleur!* En fin de course il y eut un mur. Il devint facile de traquer et de lapider le malheureux jusqu'à ce que la beauté, l'ayant rejoint, dise :

« Je m'étais trompée. Je m'en excuse. Je ne connais pas cet homme. »

LA MARELLE

A cloche-pied, après avoir, à genoux, tracé les lignes de craie d'une marelle qui se ramifiait dans les rues, il commença le parcours interminable où la moindre faute devait ruiner son pouvoir. A cloche-pied, il pensait et calculait et son cœur battait la chamade. Car il savait bien que cette craie sur les pavés simulait un plan d'une puissance géométrique équivalente à celle des lieux invisibles dont il reproduisait la topographie. Il en avait la longueur d'ondes. Et il suffisait d'un faux pas de l'homme qui sautille, une distraction (qui lui ferait, par exemple, poser par terre le pied gauche) pour que les prérogatives du lieu simulé devinssent nulles et s'évaporassent. Pour que les antennes de l'homme à cloche-pied perdissent leur vertu, ne fussent que de simples poils sur les jambes. C'est l'angoisse de perdre l'équilibre qui communiquait à son visage cet air de crucifié épouvantant les femmes sur le seuil des portes. Les enfants pleuraient. Les mères les emmenaient, s'enfermaient chez elles, se signaient dans les vestibules.

Un chien noir déboucha d'une impasse et bouscula l'homme. Une seconde le pied gauche toucha la trente-septième case. Alors le coq chanta. L'homme baissa la tête et, la figure dans les mains, s'assit sur une marche en face du spectre blanc de sa ruine.

LE PATINEUR

S'élança le patineur sur la piste vierge où il lui fallait reproduire avec ses pieds armés l'inextricable méandre d'une ligne qu'il portait en lui et dont rien ne délivrait son âme

ligotée et interrogée par la police. Il serait libre s'il burinait à toute vitesse une surface où l'entaille projetait des copeaux de neige. Chef-d'œuvre que les tribunes applaudissaient comme un simple exercice de voltige. Parfois il laissait en arrière plusieurs images de sa personne qui le rejoignaient ensuite, le précédaient et l'invitaient à les rejoindre. Les bras croisés, il penchait, se redressait, filait, virait, repartait, attentif à ne jamais dévier sa calligraphie. Pendant une heure il en boucla les pleins et les déliés sans commettre une faute. Soudain, au centre de la piste, et d'abord immobile, ses bras d'épouvantail décroisés, il tourna sur lui-même en un cyclone accéléré jusqu'à le rendre translucide et tel qu'une hélice mais avec cette différence qu'il passa la zone du visible et ne parvint pas à y revenir.

PLACES RETENUES

A la colère légitime des trois passagers de l'appareil qui allait être réduit en miettes, le destin, en uniforme d'Air-France, opposait l'entêtement d'une administration qui range à gauche ceux qu'elle accepte et à droite ceux qu'elle refuse, avec le style des casernes auquel il serait naïf de répondre par la révolte. Non pas que ces voyageurs fussent blâmables de trouver injuste que des personnes n'ayant pas retenu de places à l'avance occupassent les leurs, mais perdissent le calme en face d'un uniforme et voulussent s'opposer à ce que des inconnus tinssent à mourir coûte que coûte, par l'entremise il est vrai de recommandations spéciales et en quelque sorte de passe-droits.

A quoi servent les menaces, les plaintes écrites à des bureaux surchargés de travail par l'enquête sur les responsables du sinistre qui devait avoir lieu dans quinze minutes, sinistre dont nous ne pûmes, du reste, que louer ces trois messieurs de vouloir sauver des victimes innocentes, sauf en ce qui concerne l'indélicatesse de prendre frauduleusement des places retenues.

CRIME PASSIONNEL

S'il était venu et si elle au lieu de venir était allée dans l'allée et n'y était pas allée nue jusqu'à l'île il n'aurait pas été dans la boue jusqu'au bout de l'été pas à pas et debout sur cette île peu sûre seul parmi les saules ennemis. Elle aurait eu des ailes. Il aurait tû l'orée du bois et l'or et la biche aux abois. Il et elle seraient riches sans cette boue sur les chaussures et sans le sang et ce 7 et ce 10 et ce verre et ces indices. Ils auraient eu chaud sans plus. Un non-lieu au lieu de ce verdict. Il s'en serait allé par l'allée des statues sans lire et sans salir ses chaussures de chasse et sans ce vert de la mousse sur ses moustaches et sans cette tache de sang qui les tue.

LE COCHER DE ROME

Partant de ce phantasme des personnes qui prétendent avoir déjà vécu d'autres vies et ne se souviennent que d'illustres (par exemple, affirment avoir été Sade ou Messaline), nous soupçonnâmes le cocher du fiacre qui nous promenait dans Rome, à certains indices et à une pente qui dirigeait toujours son cheval vers la Maison Dorée, nous le soupçonnâmes, dis-je, dressés par l'école du songe où l'extraordinaire cesse de l'être et, je le répète, à certains indices et à un mélange de gênes réciproques, celle qui accompagne une découverte pénible et celle d'être découvert, bref, pendant que les sabots du cheval et les roues faisaient leur bruit de corbillard dans des ruelles pleines de jeunes israélites en soutanes écarlates et que Rome prenait cette couleur orangée par quoi elle se distingue de toute autre capitale, nous soupçonnâmes, nous eûmes la certitude — certitude si forte que nous faillîmes descendre du fiacre sans payer —, que ce cocher était Néron, extrêmement ennuyé de se reconnaître, à force d'avoir été *reconnu.*

LE MUR DU SON

Le mur du son était double. Il y avait en somme un mur du son qui était deux. Il procédait de la manière suivante. Le premier mur invisible se laissait traverser par l'appareil et se durcissait ensuite jusqu'à devenir mur de marbre. L'appareil parvenait au second mur invisible, lequel, feignant de se laisser traverser, se distendait en une poche élastique. Cette poche s'allongeait, épousait les formes. Soudain le mur invisible se retendait et cette poche envoyait l'appareil comme une fronde sur le mur d'en face devenu solide où il s'écrasait, éclatait, se désintégrait.

SCÈNE DE MÉNAGE

La comtesse s'écria : « Vous osez ! » Le comte : « J'ose ». La comtesse le frappa sur la tête. Et il y eut un cataclysme que la Bible enregistre sous la formule H.2. O. C. A. B. L. Des îles surgirent. Des montagnes s'effondrèrent. Des vagues couvrirent les continents qui changèrent de forme. Les pôles inversèrent leurs axes. Et ce n'était pas la faute de la comtesse. Elle ignorait qu'elle était un *nombre* et que ce nombre faussait les calculs de l'ange qui travaillait, penché sur son pupitre. Qu'y pouvait la comtesse? La malheureuse ! Et le comte, cette victime. Et le monde, le grand monde, qui ne s'attendait pas à ce que la comtesse changeât de cycle, car elle était riche, élégante et joueuse de cartes. Son mari jouait aux courses et au golf. Qui pouvait se douter des suites d'une scène de ménage. Qui? Sinon la Grande Ourse qui se croyait grande et le triangle qui se croyait ovale et la ligne droite qui se croyait courbe, et le zéro qui proclamait : *Je suis le chiffre trois.*

LE JUGE

La haine que les poètes inspirent est si grande qu'on les ligote sur des espèces de roues carrées et qu'on les lâche en haut de pentes aboutissant à des fosses pleines d'animaux féroces. Une joyeuse foule de kermesse assiste à ce supplice. Rien ne l'amuse comme les soubresauts des roues carrées jusqu'à la fosse où les animaux attendent. Il arrive que des animaux féroces se couchent et lèchent les pieds des victimes. C'est alors une colère de la foule qui insulte les fauves et les traite de lâches. J'ai assisté à ce supplice. Par chance on ne m'accusait pas d'être poète. Mais j'observai qu'un des juges me regardait avec malveillance, du coin de l'œil.

LETTRE D'ADIEU A MON AMI FEDERICO

Chante. Par la bouche de ta blessure. Par la bouche entrouverte de ta blessure. Par la bouche grande ouverte de ta blessure. Par l'œillet mouillé cramoisi de ta blessure. Par la grenade luisante de ta blessure. Par le rire atroce du dentier d'un cheval de picador au soleil de ta blessure. Par le lait sombre des lèvres du nouveau-né de ta blessure. Par la lave du volcan de ta blessure. Par les muqueuses de l'oursin ouvert en deux de ta blessure. Par la caverne où se réveille en sursaut le gitan de ta blessure. Par l'étoile écarlate sur les ruines de Guernica de ta blessure. Par l'encre rouge du dernier poème de ta blessure.

JEAN COCTEAU.

POUR ET CONTRE L'HISTOIRE

Nous possédons chacun notre temps, le percevons et l'assumons à notre manière, sans pouvoir toutefois pleinement identifier le processus par lequel il s'élabore en nous : le fond d'un être s'épuise dans l'ensemble des fonctions que déclenche en lui le contact originel avec le temps. Temps général qu'il importe de déterminer. Pour y parvenir, pensons à nos expériences, procédons à l'analyse de nos états : tous disposent d'une dimension temporelle propre, tous représentent autant de modalités de ce temps général, de notre temps. A chaque heure de la journée j'entre dans une série d'instants *spécifiques*. Mon temps m'entraîne et me domine ; infligeant à mes actes son cours, sa cadence, son intensité, il décide si mes « idées » seront nettes ou floues, destructrices ou édifiantes, comme il m'impose telle vision des choses plutôt que telle autre. Je suis captif de ses lubies : il est mon... caractère. Tantôt il s'étire, s'allonge, se fait presque entendre, tantôt, précautionneux et discret, il passe sans plus ou déchire imperceptiblement sa trame et, du même coup, me déchire. Et je me laisse faire : je peux me révolter contre l'idée de temps, mais non point contre *mon* temps. Qu'il me mène où il voudra ! Il fait valoir les ressources de mon obéissance ; il me dépasse : n'émane-t-il pas de mes origines, ne préside-t-il pas depuis toujours à mon accident?

Il règne donc sur tous mes états : la colère a *son* temps ; la résignation possède le sien, ainsi que la rage, la haine ou la pitié, sans parler de l'espoir et de son contraire. Sentiments, sensations sont ses dosages différents ; car chacun de nos sentiments, chacune de nos sensations comportent un *système d'instants*, une dose temporelle. Ce que nous pensons

être, et ce que nous sommes n'est que le résultat de ces combinaisons, de ces opérations par lesquelles le temps nous constitue.

Mais, pourquoi le cacher? — nous venons de décrire un seul aspect de notre expérience temporelle ; il en est d'autres non moins caractéristiques.

Je sais — contre ma science — qu'il existe en moi une région supérieure au temps et qui me fait entretenir avec lui des rapports inconséquents sinon faux. Force m'est de lui livrer un combat équivoque, une guerre amoureuse, craignant aussi bien de le vaincre que d'en être écrasé. Tiraillé entre une soif d'éternité et un appétit de déchirement, je ne puis le laisser en paix, soit que j'en franchisse les bords, soit que je l'adopte dans sa totalité. Il m'advient quelquefois de me sentir responsable des instants, de les vivre tous, défunts, présents ou futurs, dans une accumulation de durée, incompatible avec mes limites. Suis-je donc l'auteur du temps? Je le vomis, le répands à travers le monde, et me disperse avec lui. M'attendait-il pour que je le fisse valoir, pour qu'il *fût*, ne serait-ce qu'une seule fois? Ou voulait-il sortir de sa province et, *parvenu*, s'afficher dans l'univers?

D'autres fois il m'apparaît comme une prison dont j'essaie de m'évader. Si j'y réussis, je secoue le joug de la durée, j'accède à une lumière qui me dispense de Dieu, du monde, de mes semblables, à une éternité tapie dans un coin sans repères, dans une géographie de l'Indéfinissable. Arrivé là je me soustrais à la tentation du cynisme, tentation de la créature temporelle, de l'être, non pas de chair mais de temps. Car le cynisme, inséparable de la croyance à l'histoire, est le fait de celui qui ne découvre pas en soi une zone d'éternité.

★

Plus nous sommes entachés de temporalité, plus nous ressentons le besoin d'intervenir dans l'existence pour la modifier. C'est là un vice qui, à des degrés différents, nous est commun à tous : il règle nos actes et nos pensées, peut-être même nos sommeils. Nous n'endurons pas seulement le temps, mais nous en accumulons, en produisons pour ensuite l'éli-

miner par tous nos pores. Ce besoin d'expansion, ce vice procéderait-il uniquement d'une déformation psychologique que nous n'aurions pas sujet de nous en alarmer ; en fait il relève de la physiologie. Organiquement engagés dans le temps, nous en sommes et les auteurs et les victimes ; on dirait que nous ne le sécrétons que pour le voir se retourner contre nous : fatalité dialectique à laquelle on ne saurait échapper, recourût-on aux séductions de la passivité, aux recettes de la sagesse.

Faites une cure d'inefficacité, initiez-vous à un type de civilisation différent du vôtre, méditez Lao-tse et ses disciples, leur doctrine de l'abandon, du laisser aller, de l'omniprésence de l'absence. Vous connaîtrez, à leur école, la stagnation idéale de la conscience lorsqu'elle cesse d'être aux prises avec le monde et qu'elle se moule sur toutes choses, comme l'eau, — élément qu'ils affectionnent, élément *opportuniste* s'il en est. Car c'est cela le taoïsme : un opportunisme métaphysique. Mais quelle sagesse est autre chose?

L'apprentissage de la passivité, je ne vois rien de plus contraire à notre nature. (L'époque moderne commence avec deux hystériques : Don Quichotte et Luther.) Si nous élaborons du temps et y participons c'est par horreur de nous soumettre à l'hégémonie de l'essence et aux exercices de contemplation qu'elle exige. Le taoïsme me semble le premier et le dernier mot de la sagesse : j'y suis pourtant réfractaire dans la mesure où mes instincts se refusent à *subir*. Rebelles par nature, la seule chose que nous subissions est précisément l'hérédité de la rébellion. Notre mal? Des siècles d'attention au temps, des siècles d'idolâtrie de l'histoire. Nous en affranchirons-nous par la sagesse? par quelque recours à la Chine ou à l'Inde?

On peut pénétrer le style ou l'esprit d'une civilisation ; mais comment s'assimiler à elle, comment surtout s'approprier sa forme de sagesse, son unicité? Car chaque civilisation comporte une forme de sagesse que nous ne pouvons saisir par le dedans, ni transformer en notre substance quotidienne. On ne s'empare d'une sagesse *toute faite*, ni on ne se « délivre » par l'entremise d'une théorie ; la délivrance, si ce mot a un sens, doit procéder de nous-mêmes ; point ne faut

la chercher ailleurs, dans un système achevé ou quelque doctrine orientale. C'est pourtant ce qui arrive souvent chez maint esprit avide, comme on dit, d'absolu. Mais sa sagesse est une contrefaçon, sa délivrance, une duperie. Ici, je ne songe pas seulement à la théosophie et ses adeptes, mais à tous ceux qui se prévalent de vérités incompatibles avec leur nature. Plus d'un a l'Inde *facile*, s'imagine en avoir démêlé les profondeurs, alors que rien ne l'y dispose, ni son caractère, ni sa formation, ni ses inquiétudes. Quel pullulement de faux « délivrés »! Nous en rencontrons à chaque pas. Ce sont des inquiets de seconde zone qui, ayant vaguement touché aux doctrines hindoues, nous regardent du haut de leur « salut ». Riches, avares, sordides, ils ont bonne conscience : ne prétendent-ils pas se placer *au-dessus* de leurs actes? Supercherie intolérable. De plus ils visent si loin que toute religion conventionnelle leur paraît un préjugé de famille, dont leur « esprit métaphysique » ne saurait se satisfaire. Se réclamer de l'Inde, cela fait sans doute mieux. Mais ils oublient que la force et l'originalité de l'Inde consiste précisément dans la concordance qu'elle exige entre la pensée et l'acte, entre l'idée du salut et celle du renoncement. Évidence à laquelle le bon sens arrive tout seul avant de connaître la terminologie philosophique ou la complexité des théories. Mais quand on possède « l'esprit métaphysique » il en va autrement : alors, pour dire une banalité, on cite un terme sanscrit, forcément intraduisible... Tant de vraie ou de fausse science pour tromper autrui, pour se tromper soi-même. Personne n'a le courage de s'accepter ou de se refuser intégralement. Il s'ensuit que l'on s'attache d'autant mieux à une doctrine qu'on ne saurait la traduire en pratique et que l'on continue de vivre comme par le passé, comme si de rien n'était. On sera même plus mesquin qu'avant, puisqu'on n'a plus de préjugés et qu'on a découvert le secret de la sainteté, ou quelques prétextes pour couvrir ses propres hontes.

Après un tel spectacle d'imposture et de fraude qu'il est réconfortant de contempler un mendiant dormir sur un banc ou sous le porche d'une maison! Lui, du moins, ne ment ni ne se ment : sa doctrine, s'il en a, il la vit; le travail, il ne l'aime pas et le prouve; comme il ne désire rien posséder, il

accepte son dénuement ; « délivré », il ne s'en targue pas ; sa liberté, il ne la vendrait contre aucun bien de ce monde. Il est ce qu'il pense et il pense ce qu'il est. Le renoncement, il en sait plus long que vos bouquins « ésotériques ». Quant au « mystère » — votre mot de prédilection — il l'incarne : pour vous en convaincre vous n'avez qu'à sortir dans la rue... Mais non ! Vous préférez vous pencher sur des textes qui prônent la mendicité comme moyen de salut... Vous « méditez ». Cependant vous ne tirez aucune conclusion pratique de vos méditations. Quoi d'étonnant à ce que le dernier des clochards vaille dans « l'absolu » — autre mot de votre choix — infiniment mieux que vous? Imagine-t-on Bouddha fidèle à ses vérités — et à son palais? On n'est pas « délivré-vivant » *chez soi*, délivré-vivant et propriétaire. Je m'insurge contre la généralisation de l'imposture, contre ceux qui exhibent leur « salut » et l'étayent d'une doctrine qui n'émane pas de leur fonds. Les démasquer, les faire descendre du piédestal où ils se sont hissés, leur démontrer que leur « absolu » ne tient pas... debout, les mettre au pilori, c'est une campagne à laquelle tout esprit sensé devrait s'associer. Car à tout prix il faut empêcher ceux qui ont trop bonne conscience de vivre et de mourir en paix.

Lorsque à tout bout de champ vous nous opposez « l'absolu », vous affectez un petit air profond, mystérieux, inaccessible, comme si vous vous débattiez dans un monde lointain, avec une lumière à vous, avec des ténèbres qui vous appartiennent, maîtres d'un royaume qui est vôtre, auquel nul en dehors de vous ne pourra aborder. Vous nous dispensez, à nous autres mortels, quelques bribes des grandes découvertes que vous venez d'y effectuer, quelques restes de vos riches prospections. Mais toutes vos peines n'aboutissent qu'à vous faire lâcher ce pauvre vocable, fruit de vos lectures, de votre docte frivolité, de votre néant livresque et de vos angoisses d'emprunt.

N'est pas « sage » qui veut. L'absolu, il n'y a rien à quoi nous soyons moins propres : tous nos efforts se réduisent à miner la sensibilité qui y conduit. Notre sagesse, pour autant qu'elle est moderne, le répudie ; relativiste, elle nous propose

un équilibre non point dans l'éternité, mais dans le temps. L'*absolu qui évolue*, cette hérésie de Hegel est devenue notre dogme, notre tragique orthodoxie, *la philosophie de nos réflexes*. Qui croit pouvoir s'y dérober fait montre de forfanterie ou d'aveuglement. Acculés à l'apparence, il nous revient d'épouser une sagesse incomplète, mélange de songe et de singerie. L'Inde, pour citer encore Hegel, représente « le rêve de l'esprit infini ». Pourtant le pli de notre intellect, comme celui de notre sensibilité, nous astreint à concevoir l'esprit incarné, limité à des cheminements historiques, l'esprit fini tout court, qui n'embrasse pas le monde, mais les *moments* du monde. Cela nous le sentons, et le savons : c'est précisément ce qu'il faut ignorer si l'on veut transcender le temps ; acte de transcendance que nous pratiquons seulement par à-coups, et lorsque nous trahissons nos apparences.

Pour s'identifier à une doctrine née dans un autre climat spirituel, il faudrait pouvoir l'adopter sans restriction : à quoi rime de consentir aux vérités du bouddhisme et de rejeter la transmigration, la base même de l'idée de renoncement? de souscrire au Védânta, d'accepter la conception de l'irréalité des phénomènes, et de se comporter comme s'ils existaient? Inconséquence pourtant inévitable pour tout esprit élevé dans le culte des phénomènes. Or, il faut bien l'avouer : nous avons le *phénomène* dans le sang. Il est notre bagage, notre fardeau de naissance ; nous pouvons le mépriser ou l'abhorrer, il n'en constitue pas moins notre patrimoine. N'est-ce point notre lot que de ne pouvoir être « profonds » que dans le... superficiel, dans la temporalité?

★

Quels que soient nos efforts pour nous accorder à la passivité, nous n'y réussirons jamais véritablement. Voués à des formes dégradées de sagesse, nous sommes des malades de la durée, en lutte perpétuelle avec cette infirmité congénitale qui nous rebute autant qu'elle nous séduit, en lutte perpétuelle avec le temps : si nous cédons à la rébellion, il constitue le milieu où elle s'épanouit ; que si nous nous tournons vers notre solitude, il est la forme de notre chute. Comment

choisir? Nous appartenons à un type de civilisation dont tous les éléments concourent à faire de nous des rebelles ; cependant il existe en nous une région qui dépasse les exigences temporelles et les conditions de l'histoire. N'empêche que tous nos instincts nous appellent au combat dans le *temps* et que, pour nous y arracher, il ne nous reste que la partie débile de notre vitalité. Cela explique pourquoi, parmi nous, le sage occupe une position faussement confortable : tandis que nous aimons être tiraillés entre nos affirmations et nos négations, il paraît avoir opté pour les premières : il est, en effet, un rebelle qui, par *lassitude de nier*, donne une direction utile à ses anciennes négations. C'est sa façon d'affirmer. Solitaire qui rassure la foule, anarchiste pour le grand public, exception chérie de tout le monde, il aura été marqué, comme nous autres, par les stigmates du Siècle. Le sage moderne est une sage caricatural : un faux solitaire.

★

Toutes les fois que je me sens complice de l'histoire, j'ai le sentiment d'être la dernière des canailles. D'autre part, un tréfonds biologique me rattache non seulement à cette histoire, mais à ce siècle : je suis intoxiqué de ses frayeurs, comme de ses monstres naïfs ou perfides. Partagé entre un appel mystique qui n'a aucun lien avec ce temps et un rêve sanguinaire qui en est le symbole, la folie et le nimbe, je vis de mon mieux l'impossibilité d'avoir un monde à soi. Ainsi je me révolte et ne me révolte pas. Si je récapitule toutes mes expériences, il me semble qu'il n'y a rien que je n'aie haï à fond ou que je n'aie voulu, d'une façon ou d'une autre, anéantir. Haine inutile, humiliation du destructeur qui retrouve l'univers *intact*, monologue dérisoire. On s'insurge, pendant des années, contre la justice et l'injustice, contre la paix et la guerre, contre ses semblables et contre les dieux. Puis, on en vient à penser que le dernier des gâteux est peut-être plus sage que Prométhée. Néanmoins on n'arrive pas à étouffer en soi un cri insurrectionnel, et on continue à tempêter, avec tout le monde, à propos de tout et de rien. D'où vient cette contradiction?

L'instinct luciférien définit ceux qui vivent dans l'histoire comme dans leur milieu essentiel et qui y trouvent leur raison d'être. Incapables de s'en détacher, ils s'y plongent : chute dans la rébellion, chute devenue une sorte de *devoir*, automatisme pitoyable qui explique pourquoi, en tant qu'animaux historiques, nous sommes tous des Lucifers de statistique.

Contaminés par la superstition de l'acte, nous croyons que nos idées doivent *aboutir*. Quoi de plus contraire à la méditation, à la considération passive du monde? Mais c'est là notre destin, être des incurables qui *protestent*, des pamphlétaires sur un grabat.

Nos connaissances, comme nos expériences, devraient nous paralyser, et nous rendre tolérants à l'égard de la tyrannie elle-même, du moment qu'elle représente une constante du devenir. Nous sommes suffisamment sceptiques pour être tentés de déposer les armes ; le *réflexe* de la rébellion triomphe cependant de nos doutes ; et bien que nous puissions faire des stoïciens accomplis, l'anarchiste veille en nous et s'oppose à nos résignations.

« L'histoire, nous ne l'accepterons jamais, » — tel me paraît être l'adage de notre impuissance à être de vrais sages ou de vrais fous. Serions-nous des cabotins de la sagesse et de la folie? Ce siècle, vulgairement dramatique, ne nous permet pas ce luxe. Il n'empêche qu'à l'égard de nos actes nous sommes astreints à une profonde insincérité.

De toute évidence un croyant s'identifie jusqu'à un certain point à ce qu'il fait et à ce qu'il croit ; il n'y a pas chez lui un écart important entre sa lucidité, d'un côté, et ses actions et ses pensées, de l'autre. Cet écart s'élargit démesurément chez le faux croyant, chez celui qui affiche des convictions sans y adhérer. L'objet de sa foi est un succédané. Disons-le carrément : ma révolte est une foi à laquelle je souscris sans y croire. Mais je ne puis ne pas y souscrire. On ne méditera jamais assez le mot de Kirilov sur Stavroguine : « Quand il croit il ne croit pas qu'il croit, et quand il ne croit pas il ne croit pas qu'il ne croit pas. »

Nous n'accepterons jamais l'histoire, tout en sachant que ce refus est un acte de folie, folie incomplète, car *voulue :*

nos instincts, en dépit de notre volonté ou de notre clairvoyance, finissent toujours par donner *en cachette* un sens aux événements.

Comment ne pas s'aviser de la part d'indécence et de puérilité dans la rébellion? Du ridicule, tout court. Et ce ridicule, c'est notre chance de ne l'entrevoir que par intermittences. Quand je m'érige en anarchiste, j'accepte la niaiserie d'être sérieux, d'être complice des autres, de leur avenir ; j'agis insincèrement en leur faveur, mais j'agis. Le luciférianisme est l'imposture de la charité.

★

Plus encore que le style, le rythme même de notre civilisation est basé sur l'*honorabilité* de la rébellion. On dirait que pour nous la valeur de l'individu se mesure à la somme de ses désaccords avec les choses, à son incapacité d'être indifférent, à son refus de tendre vers l'objet. D'où le déclassement de l'idée du Bien, d'où la vogue du Diable.

Tant que l'homme vivait d'une manière irréfléchie à l'intérieur de l'histoire, il s'accommodait fort bien de Dieu. Quand, cette histoire, il commença à la peser, à s'y arracher pour en examiner les ressorts, il lui fallut un autre système de références, un autre *patron*. Le Diable était la figure rêvée. Comme tout en lui s'accorde avec la nature des événements, dont il semble être l'agent, le principe régulateur, *ses attributs coïncident avec ceux du temps*. Force nous est de croire en lui. Loin de constituer un produit de notre subjectivité, une création de notre besoin de blasphème ou de solitude, il est le fantôme le plus efficace qui hante notre esprit, le protestataire par excellence, le « râleur » cosmique.

De toutes les fictions, celle de l'âge d'or nous déroute le plus : comment a-t-elle pu effleurer les imaginations? Et c'est pour la démentir et par hostilité contre elle que l'histoire, *agression de l'homme contre lui-même*, a pris essor et forme ; de sorte que se vouer à l'histoire c'est apprendre à s'insurger, à imiter le Diable. Nous ne l'imitons jamais aussi bien que lorsque, aux dépens de notre être, nous émettons du temps, le projetons au dehors et le laissons se convertir

en événements qui déjoueront nos calculs. L'histoire? *Du temps démoniaque.* Temps tout à fait adapté à l'homme, à cette vermine génératrice d'actes. « Désormais il n'y aura plus de temps » — ce métaphysicien improvisé qu'est l'ange de l'Apocalypse annonce par là la fin du règne du Diable, la fin de l'histoire. Aussi les mystiques ont-ils raison de chercher Dieu en eux-mêmes ou ailleurs, sauf dans ce monde dont ils font table rase sans pour autant s'abaisser à la révolte. Ils bondissent hors du siècle : folie dont nous autres, inféodés au devenir, sommes rarement susceptibles. Si du moins étions-nous aussi dignes du Diable qu'ils le sont eux de Dieu !

★

Que la rébellion jouisse d'une honorabilité indue, il ne faut pour s'en persuader que de réfléchir à la manière dont on qualifie les esprits qui y sont impropres. On les appelle veules. Il est à peu près certain que nous sommes fermés à toute forme de sagesse parce que nous y voyons une veulerie transfigurée. Si injuste que soit une pareille réaction, je ne puis me défendre de l'éprouver à l'endroit du taoïsme lui-même. Je sais qu'il recommande l'effacement et l'abandon au nom de l'absolu et non point de la lâcheté, — il n'en demeure pas moins qu'au moment même où je crois l'avoir adopté je m'y refuse, tant le réflexe luciférien agit sur nous comme une tare ou comme une philosophie *héréditaire*. On ne subit pas impunément les marottes d'une tradition intellectuelle. Je donne mille fois raison à Lao-tse, et cependant je lui préfère Rimbaud.

Sagesse et rébellion : deux poisons, deux expériences d'intoxication. Inaptes à les assimiler naïvement, nous ne trouvons dans l'une ni dans l'autre une formule de vie. Il reste que, dans l'aventure luciférienne, nous avons acquis un automatisme que nous ne posséderons jamais dans la sagesse. Pour nous, la *perception* même est un acte insurrectionnel. Un rien suffit à nous mettre dans cet état de demi-transe, d'accès, de fulgurance, d'apoplexie. Perte d'énergie, volonté d'user nos disponibilités. S'insurger continuellement, sans rime ni raison, comporte une irrévérence envers nous-mêmes,

envers nos forces. D'où en tirerions-nous pour cette dépense *statique* qu'exige la contemplation? Ce mot même nous gêne ; dans nos bouches, il sonne faux : sa signification dépasse et notre compétence et nos aptitudes. Laisser les choses telles quelles, les regarder sans vouloir les modeler, en percevoir l'essence, — rien de plus hostile à la conduite de notre pensée ; nous aspirons, au contraire, à les pétrir, à les torturer, à leur prêter nos rages. Il doit en être ainsi : notre style de vie, basé sur la fascination du *geste*, donc de l'aventure et du jeu, nous induit à chercher l'*acteur*, tant chez un poète que chez un philosophe. *Tao the king* va plus loin qu'*Une saison en enfer* ou *Ecce Homo*. Mais Lao-tse ne joue aucun *rôle*, alors que Rimbaud et Nietzsche, pantins se démenant à l'extrême d'eux-mêmes, nous invitent à leurs dangers. Seuls nous séduisent les esprits qui se sont détruits pour avoir voulu donner un sens à leur vie.

★

Il n'est point d'issue au tragique de celui qui s'enlise dans l'histoire, et entrevoit pourtant un principe qui la dépasse, qui accède par sursauts à sa dernière solitude et s'enfonce néanmoins dans le temps. Tant qu'il ne penchera pas irrévocablement d'un côté, il restera malade de la durée, exposé tout ensemble à l'attraction du devenir et de l'intemporel. Quoi qu'il entreprenne pour favoriser ses inclinations non-historiques, il traîne après soi le poids des siècles : il ne s'en débarrassera pas aisément. De plus, celui qui aura goûté à l'histoire, n'aura pu s'empêcher d'y puiser un plaisir malsain : s'en défaire implique un trop grand sacrifice. Si, pour employer l'expression de Maître Eckhart, il y a une « odeur » du temps, à plus forte raison y en a-t-il une de l'histoire. Comment y rester insensible? Sur un plan plus immédiat, je distingue l'illusion, la nullité, la pourriture de la « civilisation » ; cependant je me sens solidaire de cette pourriture : *je suis le fanatique d'un cadavre*. Peut-être devrions-nous en vouloir à notre siècle de nous avoir subjugués au point qu'il nous hante lors même que notre conscience parvient, ne fût-ce qu'un instant, à se *dé*-temporaliser. Rien de fécond ne

peut sortir d'une méditation de circonstance, d'une réflexion sur l'*événement*. D'autres âges furent, en ce sens, plus heureux que le nôtre. J'envie ces esprits de jadis qui pensaient comme s'ils n'appartenaient à aucune époque et qui, quand bien même ils reflétaient la leur, n'en furent point conscients, émancipés qu'ils étaient de la terreur de la chronologie, abîmés dans un moment du monde lequel, pour eux, se confondait avec le monde même. Sans s'inquiéter de la relativité de leur œuvre, ils s'y consacraient entièrement. Bêtise géniale à jamais révolue ! Profondeur véritable aussi, car nullement compromise par la conscience écartelée. Deviner encore l'intemporel et savoir néanmoins, avec une frénésie clairvoyante, que nous *sommes* temps, que nous produisons du temps, concevoir l'idée d'éternité et chérir notre rien ; — dérision d'où émanent et nos rébellions et les doutes que nous entretenons à leur égard. Jusqu'à nos cellules nerveuses, tout en nous répugne à la sagesse.

Et puisque l'absolu (non pas celui des mondains, mais le véritable) correspond à un sens que nous n'avons pas su cultiver, il nous faut nous rabattre sur l'apparence, sur l'espace idéal de nos mortifications, sur l'histoire, cadre prédestiné à l'éclosion de tous nos paradoxes. C'est le propre de l'animal historique de vivre spasmodiquement à la surface des choses, de tendre vers l'héroïsme, — exploit d'une race métaphysiquement déficiente. Ainsi est-il de notre devoir de ne point reculer, de nous livrer à toutes nos rébellions jusqu'à ce qu'épuisées elles se retournent contre elles-mêmes, contre nous-mêmes. Peut-être alors, une fois vaincue la tentation du devenir et du cynisme, regagnerons-nous notre suprématie sur le temps ; à moins que, tout à l'opposé, voulant échapper à la calamité de la conscience, nous ne rejoignions les bêtes, les plantes et les objets et cette stupidité primordiale dont, par la faute de l'histoire, nous avons perdu jusqu'au souvenir.

E. M. CIORAN.

JOURNAL

Fin (1)

1909

31 mai. Kotchety.

Pour la première fois, hier, j'ai senti toute l'énormité de ma responsabilité devant ma fille (2). Elle a eu la diphtérie en même temps que le croup, et elle a failli mourir. Quand elle s'est un peu remise, je l'ai fait dormir avec moi dans le grand lit à deux personnes, et la joie que me donnait sa présence m'empêchait de dormir. Cette petite chose de trois ans et demi est si émotive que je tremble constamment pour elle. Son cœur est si tendre qu'on ne peut lui raconter presque aucun conte ni lui chanter aucune chanson parce qu'elle ne supporte pas qu'on y parle de quelqu'un qui souffre, qui se fâche, qui subit des dangers ou des cruautés. Elle commence à pleurer, supplie qu'on s'arrête, et si l'on continue, elle vous ferme la bouche de ses petites mains.

Son père l'aime passionnément. Jusqu'à sa maladie il l'a peut-être aimée plus que je ne l'ai fait ; mais sa maladie nous a rapprochées et je sens qu'elle a noué entre nous des rapports *humains*, alors que cette petite, autrefois, n'était pour moi qu'un jouet aimable et précieux, une distraction. Et c'est son amour pour moi qui a produit ce changement. Hier, pour la première fois, j'ai ressenti le désir de vivre, la peur de mourir tant qu'elle aurait encore besoin de moi.

Dieu fasse que son amour ne se perde pas et que, faute d'un amour dépassant les attachements humains, ceux-ci du moins la gardent du mal. Devrait-elle y succomber, ce serait mon

(1) Cf. *la Table Ronde* nº 62.

(2) Tatiana Tolstoï s'est mariée à trente-cinq ans avec un vieil ami quinquagénaire, Michel Soukhotine, veuf avec six enfants. De cette union est née une fille, Tania.

malheur le plus grand et ma punition la plus lourde. J'aimerais cent fois mieux qu'elle meure. Mais là encore : « Que Ta volonté soit faite et non la mienne. »

8 juin.

Papa, maman et des amis sont arrivés ce soir après 6 heures. Papa est alerte, s'intéresse à tout. Il m'a confié en secret qu'il voudrait écrire un livre. Il s'est installé dans l'aile réservée à mon beau-fils Lev.

10 décembre.

Papa a quitté Kotchety le 3 juillet. Je crois qu'il se sentait bien chez nous : peu de visiteurs, personne ne s'immisçait dans son travail intellectuel, ne le talonnait ni ne le commandait. Il était entièrement libre, tout en sentant l'amour, la tendresse et le désir de tous l'obliger.

J'avais tout le temps envie de lui poser une question, sans oser le faire, et j'attendais l'occasion de la placer avec aisance et naturel. Elle s'est présentée le jour où je l'ai accompagné à Mtzensk. Nous allions tous les deux dans une petite calèche tirée par une troïka et papa s'émerveillait du beau temps, de la campagne, des chevaux, de la bonne suspension de la voiture. Il me posait quelques questions sur ma vie. Il commença une phrase par les mots : « Je voudrais te poser une question intime... » Lorsque je lui eus répondu (je ne me rappelle même pas ce qu'il m'avait demandé : il m'avait été facile de lui répondre) je lui dis à mon tour :

— Eh bien ! moi aussi j'aimerais te poser une question intime.

— De quoi s'agit-il? Je te répondrai avec plaisir.

— Pourquoi veux-tu que tes héritiers renoncent après ta mort aux droits d'auteur et aux terres?

— Comment sais-tu que je le veux?

— Tu as dit un jour devant moi : « Sur quoi comptent-ils, mes fils? Si c'est sur les livres... » et tu n'as pas terminé la phrase. Et j'ai compris dans quel esprit tu voulais faire ton testament. (Macha m'avait montré, en outre, le passage de son journal où il exprimait ce désir, mais je n'en ai rien dit pour ne pas « vendre » ma sœur.)

— Et pourquoi me le demandes-tu?

— Parce je crains que ton souhait de voir mes frères accomplir ce que toi-même tu n'as pas fait, n'éveille un mauvais sentiment. Tu ne l'as pas fait toi-même et tu n'as pas demandé à tes héritiers de le faire de ton vivant.

— Oui, mais je pense que ma mort les adoucira.

— Qu'il le fassent alors d'eux-mêmes. Tout le monde sait que tu l'as désiré toute ta vie ; que ceux qui le peuvent et le veulent, l'accomplissent de leur plein gré.

— Mais, du reste, je n'ai pas écrit de testament. Je ne l'ai noté que comme un souhait et la loi ne peut les forcer à l'exécuter.

— Je le sais. Mais ceux qui n'auront pas la force de l'accomplir, souffriront de s'opposer à un désir aussi catégoriquement exprimé.

— Oui, oui, j'y penserai. Je te suis très reconnaissant de me l'avoir dit. Tu as raison... Comme c'est bien, que tu me l'aies dit ! Je vais voir où je l'ai noté...

La conversation s'est arrêtée là et nous sommes passés à d'autres sujets. Plus tard, comme nous observions que pour obliger certaines personnes nous en oublions parfois d'autres, je dis :

— Oui, tout comme dans cette question dont nous venons de parler.

— Quelle question?

— Eh bien ! tu voulais que mes frères donnent la terre aux paysans pour le bien de ceux-ci...

— Ah non ! Je dois confesser que c'est pour me réhabiliter, que je le veux... Mais après tout, me réhabiliter de quoi?

J'ai répété :

— Oui, de quoi? On dira : « Il ne l'a pas fait lui-même, mais l'exige de ses enfants... »

— Oui, oui, bien sûr.

Puis, comme j'étais à Yassnaïa en juillet et que l'atmosphère générale était très lourde, papa me dit encore que la possession des terres lui pesait énormément. J'en étais stupéfaite.

— Papa ! Mais tu ne possèdes rien !

— Comment? Et Yassnaïa Poliana?

— Mais non ! Tu l'as donnée à tes héritiers, de même que tout le reste.

Il m'arrêta pour dire :

— Eh bien, raconte-moi où en sont mes affaires?

Et je lui ai tout raconté : comment il a donné tout d'abord Yassnaïa par moitié à maman et à Vanitchka et comment, celui-ci mort, sa part a été transférée aux cinq frères. Il m'écoutait avec beaucoup d'attention, me demandant de temps en temps si j'étais sûre de mes affirmations. Je les confirmais et lui proposais de lui en donner des preuves. Je lui dis à la fin de la conversation qu'il devait être content de cet état de fait, mais il répondit : « Non, je voulais faire une donation aux paysans. »

C'était l'une de ces périodes où il ressentait avec une violence et une peine particulières le fardeau de sa vie de luxe relatif, alors que de toutes les forces de son âme il eût aimé vivre modestement.

1910

30 janvier.

Nous sommes à Yassnaïa depuis le 3 janvier : Micha, Tania, Niania et moi. Papa est alerte et relativement bien portant. Maman est brisée et sait se rendre malheureuse alors qu'elle a tant de raisons d'être heureuse. Micha se plaint parfois de son cœur. Tania est robuste, florissante, énergique, vive, passionnée. Avide aussi, et indocile. Elle donne beaucoup d'amour et en éveille beaucoup.

5 février.

Que de joie me dispense ma fille ! Tout à l'heure elle s'était déjà mise au lit, mais continuait encore à babiller, me posant des questions : qu'est-ce qu'un ange, qu'est-ce qu'un petit diable? Niania est venue lui souhaiter la bonne nuit et, quand elle fut partie, Tania se mit à répéter avec tendresse : « Ma Nianitchka, ma petite âme ; ma gentille Nianitchka, comme je l'aime ! » Et puis : « Les vieilles peuvent-elles devenir des anges? » Et puis encore : « Et toi, te fâches-tu quelquefois? » Et quand je lui ai répondu que cela m'arrivait, mais qu'ensuite je le regrettais toujours, elle m'a dit d'une manière si attendrissante : « Eh bien ! ma petite maman, ne le fais plus. » C'est étonnant que tant d'amour rayonne de ce petit être !

Il y a quelques jours, on a ouvert chez nous, à Yassnaïa, une bibliothèque populaire. P. Dolgoroukoff est venu à cette occasion et il a fait un discours adressé à papa. C'était embarrassant, et papa le sentait. Cette bibliothèque l'a du reste toujours laissé froid. « Chose sans importance », en avait-il dit.

22 juin, Kotchety.

Papa est resté à Kotchety du 2 au 20 mai. Tchertkoff est arrivé le 7 et il y a séjourné jusqu'au départ de papa. Maman est arrivée après lui et elle est repartie avant lui, le 15.

Papa se réjouissait de l'absence de quémandeurs et de visiteurs, et de l'atmosphère générale, paisible et amicale. Il souffre à Yassnaïa et après un séjour de dix-huit jours chez

moi, il s'est rendu chez Tchertkoff. C'est triste à dire : papa et maman éprouvent un véritable soulagement à se séparer. J'ai écrit une longue lettre à maman, en essayant de lui expliquer avec douceur, avec amour, toute l'absurdité de sa manière de gérer la propriété. Mais elle m'écrit en retour qu'il n'y avait rien là de tragique ; que papa ne souffre nullement, et qu'elle se demande pourquoi nous avons imaginé qu'après quarante-huit ans de vie commune, quelque chose se soit passé entre eux? J'ai compris qu'elle était toujours fermée à ce qu'elle n'a pas compris en l'espace de vingt-cinq ans. Aujourd'hui justement j'ai retrouvé une lettre datant de 1906 où je lui écrivais à peu près les mêmes choses qu'à présent, et que je n'avais pas envoyée.

J'ai été à Yassnaïa du 2 au 5 juin. Parlé avec papa de maman. Avec nous, ses enfants, il n'en parle que rarement et sans plaisir. Mais cette fois-ci il avait le cœur si lourd qu'il s'en est ouvert à moi. Et je crois qu'il me parle d'elle plus facilement qu'aux autres parce qu'il sait que je ne la blâme pas, mais la plains. Il dit que le seul but de sa vie c'est de vivre en paix avec tout le monde, et à plus forte raison avec maman, après un demi-siècle de vie commune — mais que cela lui est difficile.

Un jour j'allai frapper à sa porte. Il ne m'a pas laissée entrer et m'a demandé ce que je voulais. Je répondis que je n'avais pas terminé la lecture de sa pièce. Il me répondit d'une voix très bouleversée que ce n'était pas la peine de la lire, que c'était mauvais, et que tout, au demeurant, était dégoûtant. « Qu'est-ce qui est dégoûtant? demandai-je. — Mon âme est dégoûtée. Il faut partir d'ici, c'est la seule chose que je puisse faire. » J'appris qu'en rentrant de promenade, il avait rencontré le Tcherkess (1) qui ramenait le vieux Prokofyi, mains liées, parce qu'il avait ramassé quelques branches desséchées.

Je m'en allai. Lorsque maman vint dans ma chambre, je lui dis que papa était tout bouleversé et j'en expliquai la cause. Il est entré pendant que nous parlions ; il venait, me dit-il, me prier de ne pas répéter ses paroles, que tout allait bien, qu'il n'était rien arrivé... Mais je les avais répétées à maman exprès. Il arrive que papa ne dise pas un mot, mais devienne morose, taciturne, méchant ; et maman l'impute tout simplement à la mauvaise humeur provoquée par un malaise physique, estomac ou foie, et non à ses profondes souffrances et à sa lutte contre lui-même, contre le désir de quitter cette vie qu'il hait.

(1) Un gardien de la propriété.

Troubetzkoï et sa femme étaient en visite à Yassnaïa. Troubetzkoï est venu pour un jour, mais il est resté près de deux semaines. Il est de nouveau tout bonnement amoureux de papa. Il a fait un moulage : papa sur un misérable petit cheval dont il dit qu'il a *tant de caractère* (1). Cet enfant quadragénaire et génial aime l'art passionnément. Papa dit qu'on pourrait lui appliquer cette phrase de Montaigne : *J'aime les paysans : ils ne sont pas assez instruits pour raisonner de travers* (1).

21 octobre.

Le jour précisément qui a suivi mes dernières notations, c'est-à-dire le 23 juin, maman a eu à Yassnaïa une crise violente d'hystérie qui a duré jusqu'à présent avec de très brèves interruptions, et qui a harassé tout l'entourage. Il est difficile de savoir jusqu'à quel point elle souffre elle-même. Premièrement : à la voir « à froid », nous avons l'impression qu'elle pourrait facilement cesser toutes ces tragi-comédies de son invention et, deuxièmement, on sait que les hystériques jouissent de leurs propres souffrances et des tortures qu'ils infligent aux autres.

Papa était chez les Tchertkoff à Mechtcherskoïe. Maman n'y est pas allée, pensant (et non sans raison probablement) que les hôtes se sentiraient mieux sans elle. Mais quand on lui eut écrit que « papa était reçu mieux qu'un roi », elle en fut toute dépitée et se mit à le rappeler à Yassnaïa par télégramme. A quel point est-elle tombée réellement malade? C'est difficile à dire. V. M. dit qu'elle est venue la trouver en chemise, toute tremblante, se plaignant de forts battements de cœur. Papa (sous l'influence des Tchertkoff probablement, qui attendaient le violoncelliste Erdenko) lui a répondu télégraphiquement qu'il serait « plus commode de rentrer demain ». Il est devenu très influençable : refuser lui est si désagréable et difficile que, dans la mesure du possible, il accède presque toujours aux demandes qu'on lui fait.

En recevant sa réponse, maman est entrée en fureur et a commencé à lui écrire télégramme sur télégramme, qu'elle n'envoyait d'ailleurs pas tous. Elle en a envoyé aussi un, signé du nom de V. M., lui annonçant qu'elle-même se mourait. Elle a écrit à André en l'objurguant de tuer Tchertkoff pour venger sa mère, puisque lui seul avait compris « ce gredin », etc.

Lorsque papa et Sacha sont rentrés, une vie d'enfer com-

(1) En français dans le texte.

mença pour tout le monde : menaces de suicide, menaces de tuer Tchertkoff, etc.

31 décembre, Rome.

Il est 11 heures, minuit chez nous, en Russie, et dans quelques instants débute l'année nouvelle, 1911. Pour la première fois de ma vie, je la commence sans *lui* (1), et je pense à l'année qui vient et que je vivrai sans contact avec lui vivant, mais en étroite communion avec sa partie immatérielle. Je veux être d'autant plus sévère envers moi-même, qu'il ne sera pas là pour me rappeler au devoir et pour me contrôler.

Je veux aussi, dans l'année qui vient, mettre en ordre les lettres qu'il m'a écrites, et je veux décrire ses derniers jours. Ce sera difficile. Il faudra dire beaucoup de mal des autres, ce dont je n'ai nulle envie. Je ne ressens envers maman, Dieu merci, et pour répéter les paroles de papa dans sa dernière lettre, « qu'amour et compassion ». De même envers André. Avec Lev c'est plus difficile.

1911

6 avril.

Je ne vis que par lui (2). Je pense à lui presque toute la journée, j'écris, je lis des choses sur lui ; mais je n'en parle jamais. Et je ne peux même pas dire que je ressente une grande exaltation, non. Mais toutes mes pensées, les plus quotidiennes comme les plus élevées sont pleines de lui. Sa vie, sa personnalité sont d'une telle grandeur, d'une telle richesse qu'on ne saurait malgré tous ses efforts le comprendre tout à fait.

Que de questions nous avons omis de lui poser ! Serge a raison de dire que beaucoup d'actions irréparables ont été commises. Et moi je pense : « Que de lacunes impossibles à combler ! » J'en rends responsables ma légèreté et ma paresse, en partie ma délicatesse aussi : je craignais de l'importuner, de l'arracher à des gens qui, parfois, me semblaient devoir lui être d'un plus grand secours, d'un plus grand intérêt que moi.

Je ne croyais pas suffisamment à son amour. L'automne dernier, je m'en souviens, il me parlait à Kotchety de

(1) Le 7 novembre (calendrier grégorien) 1910, Tolstoï est mort à Astapovo. (N. du Tr.)

(2) Il s'agit, bien entendu, de Tolstoï. (N. du Tr.)

mon voyage à Yassnaïa et je lui avais demandé : « Mais es-tu content quand je viens? » Il m'a répondu avec tant de chaleur : « J'en suis follement heureux, toujours ! » Et il a ajouté quelque chose comme : « Ton arrivée, je l'attends et je l'attends ! »

Et voilà que j'ai de nouveau, là, près de moi, un être exceptionnel — c'est Tania. Je ne peux pas me tromper : son organisation spirituelle est des plus fines, et je me sens responsable de son développement. Il m'arrive souvent de penser que ni moi ni elle nous ne continuerons l'œuvre de papa. Mais je rêve de voir Tania mettre au monde un fils qui serait le continuateur de son grand-père.

26 avril.

J'ai séjourné à Yassnaïa, entre le 14 et le 17 avril. Tout y est triste, vide. L'un après l'autre, tous les frères sont venus, Lev excepté. Ils m'auraient produit une bonne impression n'était leur irritation contre Tchertkoff et Sacha.

29 avril.

Micha est parti pour Moscou hier matin. Suis très occupée. Plus je pense aux affaires de papa, plus je me persuade qu'il est tombé dans un filet d'intrigues tissu par Sacha, V. M. et Goldenveiser. Tous les trois pensaient et pensent sincèrement que maman est un monstre qui haïssait son mari, désirait sa mort et l'y poussait consciemment. Leurs agissements étaient méchants, aveugles, mais désintéressés. Je ne peux pas en dire autant de Tchertkoff, sans pouvoir affirmer le contraire. Je suis de plus en plus convaincue qu'ils se sont perdus en recourant à des actes aussi indignes que la publication de lettres dans des journaux, l'envoi de « documents notariés » au Musée, leur recours aux psychiatres, enfin la postface de Tchertkoff pour la nouvelle *Par hasard*, etc.

J'imagine que si l'autre parti, c'est-à-dire maman et mes frères, se croyaient tenus d'informer le public que l'héritage de mon père se trouve en de mauvaises mains, Tchertkoff n'étant pas, pour des raisons d'un ordre intime, un homme tout à fait normal, que Tolstoï lui-même a dit de lui dans ses journaux secrets ceci et cela, ils parviendraient en partie à humilier Tchertkoff, mais ils se couvriraient surtout de honte eux-mêmes.

Mes frères sont à présent si irrités contre lui qu'ils veulent déclarer que le musée est la propriété de notre mère. Ils m'ont priée de me joindre à eux. L'hiver dernier, le prince

Chtcherbatoff (le conservateur du musée d'Histoire) avait demandé à Serge à qui, selon lui, appartenaient les manuscrits se trouvant au musée, et Serge lui a répondu qu'ils appartenaient à Sacha. Maintenant il a changé d'avis, mais moi, je ne puis le faire, et j'ai refusé de me joindre à eux. Je dois dire que je n'ai plus *actuellement*, la même certitude que les manuscrits de mon père seront plus en sûreté entre les mains de Tchertkoff qu'entre celles de maman ; mais mon père a exprimé ce désir et je ne peux pas m'y opposer. Certes, s'il avait pu prévoir les événements actuels, il n'aurait pas écrit ce qu'il a écrit, et s'il pouvait arrêter les agissements de Sacha et Tchertkoff, il le ferait sans aucun doute.

Serguéenko a raconté à Serge qu'il a envoyé à Tchertkoff le tome II des lettres de notre père, pour le relire, et que Tchertkoff a rayé les passages flatteurs pour ma mère. Je vais essayer de savoir si c'est vrai, tant cela me paraît incroyable.

19 mai, Ascension, Kotchety.

Suis allée à Moscou pour l'édition du portrait de papa et suis passée à Yassnaïa et à Ovsiannikovo pour la construction d'une nouvelle maison à la place de celle qui a brûlé.

La santé de Micha (1) est instable ce printemps et je m'en inquiète.

Serge et Macha n'ont qu'un souci : notre père. Tous ses amis se rencontrent chez eux. Ils ont fondé une Société tolstoïenne, mais qui me paraît mort-née, et destinée à ne rien donner de bon. J'ai assisté à l'une de leurs séances, au Club artistique. Il est vrai qu'il s'occupaient ce jour-là de questions matérielles, de sorte qu'on n'a pas eu l'occasion d'aborder un sujet vivant. Mais il m'a semblé que tout ce qu'on faisait et disait là était très loin de l'esprit de papa. Je me remémorais les chers temps de la naissance du « Possrednik », nos réunions, que grand-père Gay appelait « les catacombes » ; tous, nous sentions qu'il poussait là quelque chose de jeune, de fort, de nécessaire. Ne venaient nous rejoindre que les gens qui travaillaient pour le bien du peuple, alors que la Société tolstoïenne compte beaucoup de membres venus là parce que *noblesse oblige* (2).

De Moscou je suis allée à Yassnaïa, accompagnée de Boulygine. Nous voyagions en troisième classe et tout le long du trajet nous n'avons parlé que d'une même chose. Comme

(1) Diminutif de Michel, mari de T. T.
(2) En français dans le texte.

Boulygine a le verbe très haut, le public entendait toute notre conversation et un « intellectuel » typique s'est joint à nous pour nous parler. Il s'intéresse beaucoup — comme la majorité des gens — aux potins qui prolifèrent autour du nom de Tolstoï. Quant à ses livres, il semble n'en avoir pas lu un seul. Il m'a questionné sur les rapports entre Sophie et Alexandra Tolstoï et m'a dit qu'il était, à vrai dire, du parti de Tchertkoff et d'Alexandra, encore qu'il fût certain que Tchertkoff « se chauffait agréablement les mains avec l'héritage de Tolstoï... »

Voilà donc la voix du public ! Mama d'une part, Sacha et Tchertkoff de l'autre, lui attachent beaucoup de prix, craignent le public et cherchent à lui plaire. Dieu merci, j'ignore totalement cette faiblesse. Si j'ai pris une décision, si je crois à quelque chose ou en quelqu'un, je ne me soucie plus de l'opinion publique. Et papa était pareil. Il se calomnie quand il écrit et dit abondamment que la gloire avait pour lui une si grande importance. Elle ne lui était pas entièrement indifférente, mais il grossissait ce travers comme tout homme sincère qui scrute ses défauts avec une attention excessive.

A Yassnaïa, trouvé Serge qui, venant de Moscou, s'y était rendu la veille. Il reste dans la chambre de papa pendant des heures, et il trie et copie tout ce qu'il peut. Il a découvert plusieurs photographies très intéressantes montrant une pendaison. L'impression que produisent même ces reproductions mal faites, est affreuse. Quelqu'un les a probablement envoyées à papa à l'époque de son pamphlet. *Je ne peux pas me taire.*

J'ai songé combien c'était mal de la part de Sacha de nous écarter tous de l'héritage spirituel de papa. Tout le travail important est concentré entre ses mains et celles de Tchertkoff et ils en chargent des étrangers, alors que nous, qui l'aurions accompli avec tant d'amour, nous devons nous contenter des miettes qui leur ont échappé.

Ces jours-ci, mon frère Micha est venu chez nous et il m'a répété n'avoir pas affirmé à la légère que si papa avait seulement parlé à ses fils, lui, Micha, donnait sa parole d'honneur qu'il aurait renoncé à sa part de Yassnaïa et à tous les droits d'auteur sur les livres écrits après 1881, et il assure qu'on aurait pu convaincre André et Lev de faire de même. « Et ne crois pas que ce ne soient là que paroles. Je suis *certain* de mes affirmations. »

Plus difficile de dire si c'est vrai. Aurait-on pu arranger cette affaire de manière à obtenir une entente heureuse et pleine de bonne volonté entre père et fils, qui lui eût permis de mourir entouré d'amour? Voilà que je recommence non

seulement à penser *à ce qui aurait pu être*, mais à en parler dans mon journal. Occupation oiseuse. *All is well...* comme le disait un vieil Anglais. *Whatever is — is right* : ce sont les dernières paroles que le vieux Haendel, devenu aveugle, ait mises en musique. Et papa écrivait que « tout lui aussi est bien »... C'est ce qu'il faut penser.

24 mai.

Tania est attirée davantage par le travail intellectuel que par le labeur physique, ce qui ne me réjouit pas : autant l'effort physique est rarement inutile, autant le travail intellectuel est non seulement souvent inutile, mais même néfaste.

1er juin.

Suis partie de grand matin pour Yassnaïa avec Vinogradoff. Nous y sommes arrivés à 4 heures de l'après-midi. La maison est toute vide : elle résonne en quelque sorte, elle est lugubre.

Sommes allés sur la tombe. Là, bien que ce fût jour de semaine, trouvé une foule de gens qui viennent de partout à pied, en voiture, qui pénètrent dans l'enceinte, lisent les inscriptions, en font eux-mêmes, parlent à voix haute.

Je compris clairement qu'on ne pourra plus désormais bâtir un nid à Yassnaïa : elle est tombée d'elle-même dans le domaine public.

2 juin.

Été à Ovsiannikovo. Sacha est venue aussi. Je lui ai beaucoup parlé. Je ne parviens pas à trouver le ton qui me permettrait de lui dire avec bonté ce que je pense. Elle est gentille parce qu'elle supporte tout et ne me tourne pas le dos quand je suis dure. Je lui ai demandé qu'elle était la réponse de Tchertkoff aux accusations de Serguéenko, qui affirme qu'il aurait rayé du tome II des lettres de papa les passages flatteurs pour notre mère. Tchertkoff prétend — dit-elle — qu'il ne se souvient pas exactement des passages rayés, mais que c'est possible, car il se tient à une règle : si l'on ne doit pas répéter le mal qu'on sait des gens, il ne faut pas non plus en dire du bien. Et notre père lui a confié ses journaux pour qu'il en ôte tout le mal qu'il a pu dire des autres.

14 juin.

Birioukoff est resté ici trois jours. Il recueille du matériel pour le tome III de la biographie de papa. Mes archives se sont révélées plus complètes et plus intéressantes que je ne le pensais. Seuls m'ont déçue mes journaux : j'y trouve tant de sentiments stupides et d'inutiles récits de mes stupides romans.

Pocha m'a raconté une chose très significative : il a lu une lettre de papa à Tchertkoff datant de l'automne dernier, où il dit que tout ce qu'il a pu écrire ou accomplir de bien dans sa vie ne rachètera probablement jamais le fait qu'il ait écrit un testament « légal ».

16 juin.

Je viens de terminer le petit livre de Gousseff. Papa lui écrit dans une de ses lettres : « *Vous êtes meilleur que moi...* » et cette pensée m'est venue : la *seule* raison pour laquelle les livres, les opinions et la vie de mon père dépassent de si loin le niveau général et lui valent l'attention du monde entier, c'est qu'il a lutté *toute* sa vie et de toutes ses forces, contre ses faiblesses, ses vices et ses passions. Son immense talent, son génie, lui ont apporté une gloire littéraire méritée dans le milieu dit « cultivé » ; mais qu'un paysan d'un village perdu ait toujours su qu'il pouvait chercher son aide dans des questions de foi, de perfectionnement moral, de doutes, etc., mon père le doit à sa sévérité envers lui-même, qui le forçait à juger et à combattre la moindre de ses faiblesses, chacun de ses péchés. Quant à sa nature, elle n'était pas meilleure que celle de la plupart des gens, peut-être même était-elle pire. Mais jamais il ne s'est permis de dire que le noir était blanc ou seulement gris.

C'est cette même qualité qui jadis embellissait Tchertkoff et dont l'absence, aujourd'hui, fait de lui un homme répugnant.

La comparaison si spirituelle du numérateur des fractions aux qualités effectives de l'homme, et du dénominateur à l'opinion qu'il a de lui-même, est plus profonde qu'elle ne paraît. Papa avait un énorme numérateur et un petit dénominateur — et la valeur de la fraction était par conséquent grande.

Douchane (1) qui vient de séjourner à Kotchety, était

(1) Disciple de Tolstoï.

allé à pied voir le Castrat (1). Il en était tout content. Il (le Castrat) se montre toujours plus sévère envers lui-même. Cet hiver il a vécu quatre mois d'eau et de pain, et il a cessé de boire du thé. Nous nous sommes souvenus avec Douchane combien il réjouissait papa et le faisait rire quand il lui racontait sa vie, le jour notamment où il lui dit que, Dieu merci ! son neveu l'avait battu et que dès lors il s'était beaucoup adouci.

17 juin.

Je suis peinée d'être en mauvais rapports avec Tchertkoff. Il ne supporte pas la critique, bien que lui-même critique tout le monde. Et je ne peux pas cesser de le blâmer. Il dit (et Sacha le répète mot pour mot) que personne avant la mort de Tolstoï ne leur demandait d'être des saints, alors qu'aujourd'hui — prétend-il — on exige d'eux la perfection. Or ils sont aussi imparfaits et faibles qu'autrefois. Mais on peut leur répondre, premièrement : qu'ils n'avaient pas en ce temps-là de responsabilités aussi grandes qu'à présent, et que si nul n'a le droit de juger leur vie privée, on peut par contre demander davantage aux personnes de confiance et aux héritiers spirituels et matériels de Tolstoï, qu'ils sont devenus. Et deuxièmement : s'ils ont la conscience d'avoir mal agi, ils devraient publiquement revenir sur leurs paroles et regretter leurs actes.

5 septembre.

Comme c'est étrange ! A l'âge de quarante-six ans, je *commence* à penser ! Je sens que, pareille à une charrue qui pénètre dans les profondeurs et retourne des mottes de terre, la pensée s'enfonce dans mon intelligence presque virginale encore et la soulève.

Dieu fasse que cela continue ; que le labour terminé donne une bonne moisson : pour moi-même ou pour les autres, peu importe. La mort de mon père m'a forcée à quitter les lisières et à marcher seule. Et l'état de santé de Micha m'a obligée à me mettre à sa place, à réfléchir à la mort. Nous vivons... et vient la fin ! Comment? Pourquoi? Et pourquoi cette vie?

Je comprends avec ma raison ce qu'écrivait et disait mon père. Mais je ne l'ai pas vécu par moi-même. Il m'est plus facile de marcher dans son sillon, mais comme toujours dans

(1) Espèce d'ermite.

chaque travail mental — il faut avancer seule. Cela ne m'attriste ni ne me m'effraie.

Je pense écrire pour Tania l'histoire de son grand-père. Il me plaît de penser que ce sera une biographie pour enfants : je pourrais exposer toute sa philosophie religieuse d'une manière claire et simple (ce qui est caché aux sages s'ouvre aux enfants) et ce sera à ma mesure. Et il ne sera pas nécessaire de toucher à ses relations avec sa femme, ni à la question féminine en général. Je m'adresserai à une âme d'enfant, pure et confiante, et ce livre pourrait se révéler utile.

Je redoute mon indolence et ma paresse : je commencerai avec amour et énergie, puis je me heurterai à des difficultés quelconques, je m'embrouillerai et abandonnerai le tout. Et je m'engouerai pour autre chose... Je n'ai presque jamais rien terminé dans ma vie, et quand je le faisais, c'était avec ennui, effort et contrainte. Comment se fait-il que je n'aie pas hérité la capacité de travail de mes parents? Tous deux étaient — chacun dans son domaine — très travailleurs.

Je tâche de me fouetter physiquement pour que le corps ne gêne pas l'esprit : je ne mange pas de viande, ne dors pas dans la journée ; il va de soi que je ne bois pas de vin ; et en général je bois et je mange moins ces derniers temps.

1912

8 avril.

Le soir nous lisons à haute voix les lettres de papa à Alexandrine Tolstoï et les siennes à papa. Et non seulement je pense à lui et l'évoque, mais je suis *avec lui, en lui.* Je n'ai jamais senti, je ne sens toujours pas ma séparation d'avec lui.

Je déplore souvent de n'avoir personne avec qui partager mes sentiments, mes pensées, comme autrefois : il me suffisait de lui jeter un coup d'œil et déjà il me souriait, me faisait un signe de la tête, et savais qu'il savait ce que je pense et ressens, je le savais de cœur avec moi.

J'ai éprouvé un malaise aujourd'hui, pendant le concert. L'orchestre a commencé un aria de Bach qui m'a troublée jusqu'aux larmes. Je savais que si papa avait été présent, j'aurais rencontré ses yeux rougis par les pleurs et nous nous serions fait un signe de la tête.

Aujourd'hui encore je me suis remémoré notre dispute la plus violente. La voilà : je venais de rentrer à Yassnaïa après quelques jours passés chez les Stakhovitch, et j'ai demandé s'il y avait des lettres pour moi. On m'a dit que non. Plus

tard, j'ai regardé par hasard — je ne sais plus pourquoi — dans l'armoire du salon, et j'y ai trouvé une lettre décachetée (papa avait toujours le droit d'ouvrir toutes mes lettres) de ma très aimée comtesse A. M. Olssoufieff. J'en fus outrée et courroucée, et quand papa est venu à table, je me mis à lui lancer des pointes, si bien qu'il a fini par se fâcher. Je me rappelle encore chacune de nos phrases. J'ai dit quelque chose comme : « Ainsi donc, chaque fois que je serai absente, on jettera mes lettres... » Papa a fait un mouvement pour se lever de table, en disant que Dieu seul savait ce qui m'était arrivé, et qu'il s'en irait. Mais avant qu'il ait eu le temps de le faire, je me levai d'un bond, courus au salon, me jetai sur le divan et fondis en larmes. Papa est venu me rejoindre bientôt, bon et tendre, et nous voilà pleurant et nous embrassant, et nous demandant pardon réciproquement bien que chacun de nous eût pardonné à l'autre depuis longtemps déjà.

13 juin, Kotchety.

Tania est alerte, bien portante, bronzée, et elle rayonne de bonheur, de gaîté et d'amour. Mais quand arrive le soir, lui reviennent de nouveau ses « pensées tristes ». Hier et aujourd'hui elle m'a murmuré à l'oreille qu'il lui semblait qu'elle allait bientôt mourir. Je lui ai répondu très sérieusement qu'on ne pouvait pas le craindre si l'on croyait en Dieu ; qu'on est toujours avec lui et qu'il faut espérer en lui.

Depuis un mois je m'occupe de neuf enfants en me tenant au système Montessori. Les leçons marchent bien et m'intéressent *excessivement*. Tania, la fille du cocher et le petit Mitia, âgé de quatre ans, sont les élèves les plus doués et les plus agréables.

19 juillet, 7 heures du matin.

Souvent, en me voyant avec Tania, papa me disait que mon grand amour pour elle lui faisait peur. Il la connaissait bien et l'aimait. Il savait combien était attachante une nature aussi riche et chaude que la sienne. Je l'ai toujours consolé en l'assurant que si elle m'était enlevée, je ne perdrais pas courage et saurais l'endurer, car il y avait en moi une autre vie, supérieure aux attachements humains. Papa m'encourageait en me donnant de petites tapes sur l'épaule, et il a même dit une fois : « Merci, merci... »

TATIANA TOLSTOÏ.

SOUVENIRS DE L'OCCUPATION

Ces vacances ont été les plus longues ; elles m'ont mené loin. En Haute-Silésie, à Gleiwitz exactement. Elles ont duré près de deux ans. J'étais soldat.

Par mesure disciplinaire on m'avait envoyé sur cette terre disputée ; ce fut l'un des meilleurs temps de ma vie. Allemands et Polonais prolongeaient par une petite guerre la grande, avec des moyens de fortune. Nous les entendions se canarder quelque part dans la plaine silésienne avec des armes de rebut, mais qui tuaient à la longue. De temps à autre, des charrettes à fourrage transportaient à travers la ville des volontaires allemands aux pansements rouges.

Cela était lointain. Le réel était la petite ville aux toits pointus, avec ses enseignes de fer, ses brasseries, ses *Konditorei*, ses *Delikatessen*. Je faisais connaissance avec la Gemütlichkeit, les hauts poêles de faïence, l'étincelante propreté des maisons allemandes, les doubles fenêtres, la neige et le froid. Tout cela était plein de charme pour un Méridional.

Nous étions les vainqueurs, ce qui avait rendu ivres certains, qui croyaient avoir une réputation à soutenir. Jamais sans doute on ne vit armée plus extravagante que la nôtre, soldats mieux pomponnés, rasés de plus près, mieux ondulés, plus parfumés. Chaque troubade laissait un sillage de lavande ; la Wilhemstrasse sentait aussi bon que la rue de la Paix. Armée de dandys, aux pantalons retaillés à la Brummel, calots ou bérets sur l'oreille, chaussures de fantaisie, molletières galbées, faisant valoir des jambes louis-quatorzièmes. Chacun défendait de son mieux une légende de séducteurs. Nos aînés ne s'étaient pas sacrifiés pour rien.

Le seul vrai militaire était le général Gratier ; il avait des manies innocentes, mais suivies. C'est ainsi qu'il nous faisait déchausser en pleine rue pour s'assurer que nos pieds étaient irréprochables. Il y allait, à ses yeux, de notre prestige. Il nous disait qu'un vainqueur doit être reluisant.

Propreté, hygiène, paraissaient peu à quelques-uns ; ils se

mettaient un soupçon de rouge sur les lèvres et les pommettes, une pointe de noir au coin de l'œil à l'aide d'une allumette charbonneuse. Lâchés dans Gleiwitz à la tombée de la nuit, ils filaient vers les cabarets où, dans des boxes fermés de rideaux de serge verte, quelques filles leur collaient la vérole avec une telle ampleur qu'on en vint à voir là la main des patriotes.

L'un d'eux vint me voir un jour (j'étais infirmier) avec en main une bizarre poupée ; il déroula la bandelette où reposait en très piteux état le coupable et la victime. J'envoyai le tout dare-dare au service de vénérologie. Les séducteurs payaient de leur personne. Et d'en avoir tant vu défiler finit par me donner une telle peur que je ne consommais rien d'autre dans ces cabarets, que de la bière. Elle était excellente, si les filles étaient vénéneuses.

D'ailleurs j'allais rarement dans ces endroits, où la familiarité me semblait trop grande. Tout rideau écarté découvrait de curieux spectacles. Rien ne ralentissait l'élan de nos troupes ; tout simplement elles protégeaient leurs arrières à l'aide de pommades jaunes et grasses dont l'emploi était recommandé avec insistance.

Il existait aussi des placards, dans l'hôpital et les casernes, dits prophylactiques, placés dans des endroits discrets, tels que les couloirs, devant lesquels les unités faisaient la queue et fourrageaient à tour de rôle, dans une cohue indescriptible.

Plutôt risquer la congestion que de courir de pareils risques. Vénus tout entière à sa proie attachée n'était pas alors une simple image. Quelques-uns ont dû se souvenir longtemps de leurs vacances silésiennes.

A cela près, le reste était charmant : la ville, la campagne, les cafés confortables et les restaurants où nous mangions des asperges en hiver, comme des grands-ducs.

Je fraternisais, non point évidemment avec les patriotes qui nous supprimaient du regard ou qui cachaient mal l'étincellement de la haine, mais avec les ouvriers. Tout en buvant un schnaps à la réconciliation des peuples, nous nous faisions des politesses. « *Kaiser kaputt!* » me disaient-ils, un doigt glissant sur la gorge. Pour n'être pas en reste, je leur offrais la tête de Poincaré dans les mêmes termes, avec le même geste maçonnique. A partir de là notre entretien perdait de l'intérêt, les quelques mots d'allemand dont je disposais nous laissant peu à dire. Il ne nous restait plus qu'à nous frapper sur l'épaule, à nous lancer un « *prosit!* » au dernier verre, et à nous séparer en rêvant à des temps meilleurs.

Peut-être ces conversations ont-elles sauvé la chevelure d'Adélaïde. Je la rencontrai sur la place de l'Église, au début

de l'hiver. Il neigeait. Elle portait des bottes qui lui montaient aux genoux, une toque de fourrure et un manteau pincé à la taille, ce qui lui donnait une allure de petit officier slave. Ce furent ses yeux gris-bleu qui m'attirèrent. Là encore je fraternisais, mais avec plus d'élan encore, et chose singulière nous nous comprenions presque. Le langage peut séparer les hommes, mais non pas les hommes et les femmes.

Guidé par Adélaïde j'entrai dans le paysage, et c'est alors que mes vacances prirent accent et couleur. Croyant ménager ma fierté nationale elle me dit qu'elle était Polonaise ; qu'elle fût ce qu'elle était me suffisait, douce, gentille, un peu en alerte toujours, craignant les tondeuses, feignant de ne pas voir certains regards quand nous marchions dans la ville.

Il nous arrivait de monter dans un traîneau et de filer vers une auberge. Je revois la vaste plaine sans un obstacle, sauf quelques arbres très espacés dans le lointain. Nous glissions au-dessus des champs et des ruisseaux gelés, sous un ciel immense et gris, sans un souffle. Les seuls grelots du cheval sonnaient dans le bloc d'acier du silence. Les mains serrées sous la couverture que le cocher avait déployée sur nos genoux, Adélaïde et moi étions emportés sur la blancheur mate de cette campagne sans fin. Quatre ans de guerre, des millions de morts pour en arriver à une Allemande et à un Français de vingt ans, heureux d'être ensemble, de sentir leur chaleur sous la laine brune, inventant une langue pour essayer de se comprendre, jamais la guerre ne m'avait paru plus absurde.

Mais nous avions les profits du vainqueur : la haute paie, les boutiquiers à nos pieds (nous achetions beaucoup de chaussures), une sorte de luxe que la plupart d'entre nous n'avaient jamais connu, tel ce traîneau dont le conducteur attendait mon bon plaisir pour faire demi-tour et regagner Gleiwitz.

J'aimais ces goûters à l'auberge, près de la fenêtre basse, aux rideaux blancs, derrière lesquels on ne découvrait que la neige. Cela me rappelait *Werther*, que j'avais entendu au théâtre de Nîmes deux ou trois fois, et toujours avec une émotion qui m'emplissait les yeux de larmes.

Les serrements de main durèrent des semaines ; Adélaïde finit par s'en étonner, mais la vue des soldats contaminés me terrifiait. Pourtant, je sentis un soir que je devenais tellement suspect que j'en pris mon parti, sans joie. Trop d'images répugnantes me poursuivaient pour que mon plaisir fût très vif. Le seul qui me parût pur était de l'avoir près de moi ; quand je la voyais, les mains dans les poches de son manteau, s'avancer dans la neige, toute la ville me devenait amie.

★

Bien entendu, mes vacances n'étaient pas que loisirs ; entre deux rendez-vous avec ma petite fräulein, je gardais un fou. Jamais plus d'un à la fois, car il n'y avait à l'hôpital qu'une chambre-cellule. Je dormais d'un côté de la grille à gros barreaux de bois, et le fou derrière. Ce qui me donnait parfois de brusques réveils : un grand cri retentissait, j'allumais ; mon compagnon était accroché aux barreaux. Il suffisait que je lui parle pour qu'il revînt dans son lit. J'avais un pouvoir d'apaisement singulier sur ces malades ; ma voix les calmait. Peut-être est-ce parce que je les aimais.

L'un d'eux, un géant qui m'eût broyé si l'envie lui en fût venue, me suivait comme un chien. J'avais obtenu du médecin-chef la permission de le promener dans la cour. Celui-là s'épuisait sous sa couverture ; quand je lui disais de cesser, lentement il retirait ses mains, énormes, demeurait un instant tranquille, et ne tardait pas à revenir à son plaisir.

Je le perdis un jour, et tout l'hôpital se mit en chasse ; mais il m'attendait dans sa cellule. C'était le seul endroit où je n'avais pas pensé à le chercher.

Il fut remplacé par un Corse qui me contait des histoires si bizarres que je lui donnai un crayon et du papier ; il se mit à écrire sans arrêt. Il parlait sans cesse d'un château et d'un parc qui étaient au centre et comme le nœud de sa folie.

A peine avait-on renvoyé un de ces garçons en France qu'un autre arrivait. Cela dura quelques mois, puis cessa. La cellule demeura vide.

C'était la première fois que j'approchais la folie d'aussi près ; elle ne m'étonna guère. Je ne voyais pas une bien grande différence entre ces soldats de vingt ans et moi. Ils me paraissaient s'être mis à rêver à haute voix, les yeux grands ouverts.

Aucun fou ne se présentant, on me mit à soigner les officiers, entre autres un Clermont-Tonnerre, à qui j'essayais de faire partager ma foi, qui était vive alors, pour la révolution russe. Il m'écouta avec intérêt et amusement, mais sans se laisser convaincre, je crois.

Puis vint un colonial. Un jour que j'entrai rapidement dans sa chambre, j'y jetai la plus grande confusion. Je vis l'envol d'un drap vivement refermé et l'ordonnance, assise tout près du lit, qui battait des cils. Quelques jours plus tard, une infirmière sortit en larmes et dépeignée de cette même chambre. Un accès de fièvre justifia tout.

Peu après, je faillis faire flamber l'hôpital. Un poêle se

trouvait dans un couloir, je voulus le rallumer avec de l'essence ; l'explosion enflamma la bouteille dont le contenu, doré et ardent, se répandit en une nappe qui allait s'élargissant, cependant qu'une fumée noire m'aveuglait et que la porte de la chambre la plus rapprochée de l'incendie se mettait à se craqueler. Comment ai-je éteint ce feu, comment personne ne s'est aperçu de ma maladresse, c'est ce que je me demande encore. A l'exception pourtant d'un chef d'escadron que je trouvai enjambant en chemise sa fenêtre.

Pourquoi me mit-on ensuite à la comptabilité, c'est ce que j'ignore aussi. Là mes vacances étaient complètes. Logé sous le toit, je notais des chiffres dans d'immenses livres. Additionnant des grammes de cocaïne, je me trompais de colonnes, de virgules et arrivais à des milliers de kilos. On m'inspectait de temps à autre : les belles pages, sans une tache, les chiffres d'apparence bien rangés donnaient confiance. On n'y regardait pas de plus près ; et sans doute n'y est-on plus jamais allé voir.

On continuait à se battre dans les lointains, surtout la nuit ; Polonais et Allemands se disputaient quelques kilomètres de terre. Nous assistions indifférents à ces combats, nous avions d'autres comptes à régler, avec les Italiens par exemple.

C'est ainsi qu'un soir je vis sortir d'un bal deux soldats : un bersaglier et un chasseur alpin. Le premier tira un long couteau, mais le Français, plus prompt, l'abattit d'une balle. Puis il s'éloigna comme ivre, son arme à la main. Comme il passait près de moi, je pris le revolver, le jetai dans l'égout. C'est alors seulement que le chasseur partit en courant.

Le commandant Montalègre fut tué par des Allemands. Je le vis placer dans le cercueil, en uniforme de parade, le dolman couvert de décorations, tout brillant.

Trois mois plus tard on prit les meurtriers ; l'un d'eux avait été blessé. On l'opéra sans anesthésie, et ses hurlements traversaient l'hôpital ; à la violence des cris nous pouvions suivre la marche de l'acier. Lors du jugement on déterra Montalègre pour une autopsie ; son corps n'était qu'immondices, une odeur atroce nous poursuivit pendant une semaine.

★

Les mois passaient ; perché dans la hauteur j'étais presque un homme libre. Dès la tombée de la nuit, je refermais mes livres et allais rejoindre Adélaïde. Pour rentrer il m'arrivait de sauter le mur et d'être obligé de coucher dans l'une des

baraques de bois qui se trouvaient dans la cour. Elles étaient inoccupées en hiver, j'avais donc de la place, mais pas de feu. Je m'allongeais tout habillé dans l'un des lits de fer, sous une quinzaine de couvertures qui m'écrasaient sans me réchauffer. Si j'allumais, je voyais le bloc de glace du lavabo d'où tombaient jusqu'au parquet, ainsi que des linges glacés, des coulées étincelantes. L'air avait un goût de fer. Avoir froid jusqu'aux os, je comprenais ce que cela voulait dire. Froid jusqu'aux os et jusque dans le sang. Passer de la châleur du lit où je serrais Adélaïde dans cette caverne aux colonnes de glace, c'était tomber du ciel dans l'enfer.

Je m'endormais, grelottant, quand le jour commençait à se lever. Mais je n'en courais pas avec moins d'élan à mon prochain rendez-vous ; murs et règlements ne pouvaient me retenir.

Adélaïde me demanda plusieurs fois d'aller chez elle ; vers la Noël j'y consentis. L'appartement était si plein que je crus qu'il y avait là des voisins avec leurs enfants ; mais non, c'était la famille d'Adélaïde : père, mère, frères et sœurs. Ils étaient une douzaine.

Une fois de plus je fus touché par l'ordre, par le sens de l'intimité d'un foyer allemand. Point trop de gêne de part et d'autre, mais j'avais pourtant le sentiment d'être en représentation, de jouer un rôle. Qu'espérait-on de moi? Et pourquoi mon amie tenait-elle tant à ce que ses parents me voient? Elle venait de moi à eux, souriante, me versait à boire, remplissait mon assiette de gâteaux. Puis on donna un concert, en mon honneur, me sembla-t-il.

J'admirais que dans une maison aussi humble, la musique fût si familière. N'eût été ma position doublement fausse, je me serais abandonné à mon plaisir, mais j'avais l'impression de tromper ceux qui me recevaient avec tant de gentillesse, y compris Adélaïde. Dans quelques mois je serais libéré, je quitterais pour toujours ce pays, seul. Je n'avais pas du tout l'intention de me marier, sinon j'eusse épousé ma petite Allemande ; à sa grâce s'ajoutait celle d'appartenir à ce pays de longues nuits et de neiges qui, jusqu'à elle, m'était demeuré étranger, mais que la tenant par la main je découvrais chaque jour plus avant, non point d'une connaissance exacte — j'aurai passé dans la vie comme dans un songe, et rien d'autre ne me parvient de ce qu'on appelle la réalité que l'irréel : formes, visages, détails qui s'assemblent et se dissipent à la façon des nuages — mais tel un lieu lointain, avec ses clochettes, ses paysannes penchées, jambes nues, sur la terre, sa plaine grise d'où le soleil disparaissait durant des semaines pour ne laisser qu'un univers laineux et glacé, où les flocons

de neige tombaient droits, monde à la fois ouaté et tintant, couleur d'acier ou de sel.

Le concert terminé, Adélaïde, voulant me montrer le sapin dans toute sa gloire, alluma les bougies. Le feu se mit à un rideau qui en un instant fut consumé ; la flamme monta le long de la fenêtre, puis il n'y eut plus qu'un peu de cendre voletante qui tomba sur l'arbre orné de boules et de fils brillants.

Je rentrai tard ce soir-là encore et allai coucher dans un baraquement qui se trouvait tout près de la morgue. Un Breton en était le gardien ; cheveux ras, front bas, les orbites creusées jusqu'au milieu du crâne, il aimait faire admirer ses « clients », dont il soulevait le linceul. Le garçon nu et froid était étendu sur la table.

Un soldat ayant été tué dans une rixe, le Breton m'en fit les honneurs à sa manière, en découvrant le corps. Sur la poitrine, tatoué en hautes lettres bleues, était inscrit : Pas de chance. Sous le sein gauche un minuscule trou rose marquait l'entrée de la balle.

Nous n'aimions guère le gardien de la morgue. Une nervosité maladive lui donnait des tics, tel celui de rire brusquement, sans raison apparente, ou de sauter d'un pied sur l'autre. Il était vraiment infirmier, mais on l'avait relégué à la morgue, sur sa mine sans doute. « Je suis peinard, » disait-il avec un clin d'œil. Et les mains dans les poches, en sifflant, il regagnait sa baraque silencieuse.

★

A tout prendre, je préférais la neige à la belle saison, à ceci près cependant que je ne me lassais pas de voir les paysannes penchées sur les champs. Leurs corps puissants, la splendeur de leur chair qui paraissait sous la jupe, m'émouvaient plus que je ne saurais dire. Je n'ai jamais fait attention à ce qu'elles ramassaient, je n'avais de regard que pour elles, proches de la bête avec leurs orteils poussiéreux. Quand elles se relevaient, mains aux hanches, découvrant le jeune soldat elles souriaient comme si elles eussent compris de quelle admiration, de quel désir elles étaient l'objet. Il brûlait mon sang comme braise. A la pensée que j'en pourrais étreindre une, avec son odeur de terre, ses cuisses dures et ses reins creux, une flamme montait en moi, et je détournais les yeux, tant il me semblait que mon trouble éclatait.

Adélaïde était mince, légère, avec un corps d'adolescent ; mon plaisir avec elle n'allait jamais au-delà de l'attendu.

Les premières chutes de neige emportèrent mes paysannes.

J'aimais cette saison où tout se mettait à glisser, où chacun redevenait enfant. La charrette chargée de futailles, tout à coup silencieuse, passait avec sa cargaison de tonneaux blancs ; des ramoneurs en chapeau haut de forme, semblables à des négatifs de photographie, allaient de rue en rue. La Gemütlichkeit se resserrait sur la ville, faisant flamber les lumières d'un éclat plus vif, étinceler fenêtres et devantures dans leur cadre de neige, donnant à chaque maison une allure de grotte. Les enseignes de restaurants, de cabarets, prenaient du relief dans leurs dentelle de fer et d'or. Je ne me lassais pas d'entraîner Adélaïde d'un quartier à l'autre, de marcher dans le décor blanc et noir.

Ah ! les belles vacances que la discipline m'avait données. Sans cet exil peut-être aurais-je fini dans un bagne. Avant de me rendre en Haute-Silésie, j'étais sur le bon chemin pour aller loin. Jusqu'en Afrique. Le médecin-chef m'avait sauvé.

Tandis que nous étions rangés dans la cour de l'hôpital, le jour de notre arrivée, ce major nous adressa quelques mots de bienvenue et je dressai l'oreille : le salut venait de m'être offert. « Ce que vous avez fait avant de venir ici ne compte pas pour moi, c'est à partir d'aujourd'hui que je vous jugerai. »

A vrai dire je n'avais rien fait d'autre que de répondre à la hargne et à la haine de quelques-uns par une haine aussi vive. Et il est vrai aussi que je ne pouvais comprendre que tant de mouvements me fussent interdits. On les réduisit encore en me passant des chaînes aux poignets et en me bouclant dans la forteresse de Metz. Un espion mangeait chaque soir sous la fenêtre de ma cellule ; le ventre vide, suspendu aux barreaux, je le regardais grignoter son poulet.

Mon admiration était grande pour ce médecin-chef qui se levait au milieu de la nuit, en plein hiver, pour aller voir un malade. Sur le chemin du retour, tandis que nous traversions le jardin enneigé, je l'interrogeais. Pourquoi soignait-on avec de la glace des gens que la fièvre brûlait? Le major m'expliquait que chaleur et froid peuvent produire mêmes effets. Bref, nous étions presque devenus copains. Je ne l'ai vu furieux qu'une fois, quand j'ai perdu mon fou.

Mais, bien entendu, c'est hors de l'hôpital que je me mettais à vivre, surtout en hiver.

A Nîmes, dès qu'une lamelle de glace moirait les ruisseaux, nous nous croyions transportés au pôle ; et là, dans ce pays bizarre, les liquides disparaissaient pendant des mois. On pissait dans le vide, on laissait une canne ; une bassine d'eau jetée à la volée atterrissait en festons, en galets ronds. Les boissons pouvaient se débiter à la hache ; une pierre rouge dans votre quart c'était du vin (vous pouviez l'emporter

en courant sans en verser une goutte). Les tonneaux roulaient avec des épaisseurs de cylindre ; les vitres en une nuit devenaient fleurs. Ainsi tout basculait vers le plus, vers le moins, prenant un poids ou une légèreté et une grâce inattendus. Le lisse devenait croûte, la branche un trait étincelant, la dalle du ruisseau miroitait entre des rives blanches. Une féerique transmutation du liquide ou du végétal en minéral s'opérait en un instant. Je n'avais pas assez d'yeux pour tant de merveilles.

Dès le milieu de l'automne de cette année 1921 je m'enfonçai pour la première fois dans un univers souterrain, avec ses tranchées taillées dans la neige et la glace. Les hommes m'étaient plus proches, nous participions à la même aventure, livrions le même combat contre un ennemi armé de ciseaux et de pinces, qui s'acharnait sur le nez et les oreilles soudain disparus. Avec stupeur je voyais le mercure descendre au-dessous de 35 degrés. Mais bien vêtus, bien nourris, réchauffés par des grogs, nous faisons face au froid dans la carapace de notre capote gonflée de lainages.

Un major me dit : « Vous avez une amie, paraît-il. Alors, sortez armé. » Je n'en fis rien, n'imaginant pas que Adélaïde et moi puissions être menacés. Je n'avais pas l'impression d'être dans un pays ennemi ; que l'on pût tondre mon amie me semblait extravagant. En quoi étions-nous responsables de la guerre qui venait de finir? Notre innocence était si absolue qu'elle me donnait une bonne conscience. La langue seule me séparait de ces hommes parmi lesquels je marchais. Et quand, le long de la Wilhemstrasse, je voyais s'avancer un régiment, précédé d'un officier à cheval et de la clique, clairons tournants et sonnants, tandis que le tambour-major lançait et rattrapait au vol sa longue canne — rien en moi ne m'assurait que j'étais dans le camp des vainqueurs.

Des ouvriers venus en permission m'avaient parlé de la guerre de telle façon que je ne voyais pas quelle sorte d'orgueil pouvait rester de tant de souffrances et de dégoût. Quand notre contremaître, trois ans plus tôt, arrêta les moteurs pour nous annoncer que l'armistice venait d'être signé, ce n'est pas un cri de gloire qui remplit l'atelier, mais de délivrance. Disons que j'étais vacciné.

Le printemps vint à pas de loup, et tous les griveтons prêts au départ piaillaient dans les cours et dans les salles de l'hôpital. Cette agitation ne me touchait pas ; nul ne m'attendait en France que moi-même, un garçon de vingt

et un ans plein de projets et de rêves, le regard uniquement tourné vers ce qui allait suivre.

Maintenant que ma servitude se réduisait à quasi rien, je n'étais pas tellement impatient de partir. Mon grenier, mes livres — les miens — Adélaïde, j'allais sûrement perdre au change. Pour rien au monde je n'aurais rempilé, mais je voyais venir la fin de mes vacances silésiennes avec une certaine mélancolie.

Adélaïde me dit une nuit : « Tu vas partir? » Je n'avais pas pensé qu'elle pût l'apprendre et ne sus tout d'abord quoi répondre. Puis je mentis, je brouillai les dates ; elle viendrait me rejoindre. Mais elle ne croyait rien de ce que je disais ; elle secouait la tête, sans que ses yeux se détournent des miens : « *Nein!* » répondait-elle, sans amertume, ni colère. Enfin je trouvai ceci, que je partais en permission, qu'elle ne crut pas davantage, mais qui me permettrait de lui dire adieu la veille de mon départ.

Durant les derniers jours nous ne parlâmes plus de mon retour en France, mais jamais plus Adélaïde ne cessa de me tenir par le bras. C'est ainsi que nous allions par les rues, que nous entrions au restaurant, au scandale de quelques abrutis que ce rapprochement franco-allemand exaspérait. Nous passions entre les tables sans beaucoup nous soucier de ces colères ; l'étudiant blafard, le gros monsieur au crâne rasé n'avaient pour nous aucune réalité. Et une fois de plus nous commandions des asperges. Je n'en ai jamais autant mangé qu'en Silésie. Bien entendu elles étaient de conserve, mais exquises.

Le pourboire étant au-dessus de toute patrie, l'Oberkellner s'empressait ; il devait penser que c'était autant de repris sur les réparations. C'est ainsi que, parfois au centre de la salle, ma gentille fräulein et moi mangions, entourés d'invisibles drapeaux allemands et français, comme à une tribune d'honneur, tandis que l'orchestre jouait un morceau de Johann Strauss, et que je me sentais pénétré de Gemütlichkeit, malgré quelques regards furibonds qu'il m'arrivait de saisir au vol.

A mesure que les jours passaient, je me tournais vers la France et vers le sort qui m'y attendait. Adélaïde sentait mon absence, sa main serrait plus étroitement mon bras, mais rien n'aurait pu me retenir, ni m'alourdir. Dans la « lutte » que je voulais mener il n'y avait place pour aucune femme, eût-elle la grâce de mon amie allemande. J'étais comme un nageur prêt à s'élancer pour une dure et longue course, et qui sait que son salut, sa victoire dépendent de l'absolue liberté de ses mouvements. Une réplique d'une

pièce de Bernstein me hantait : « J'avais décidé que je ne perdrais pas les plus fécondes années de ma vie aux pieds d'une femme. » Cette phrase je la faisais mienne.

C'est dire que pas un instant je ne pensai à emmener Adélaïde ; pour moi elle était déjà perdue. Cette ombre qui marchait à mon côté s'évanouissait déjà. Il n'est pas de cruauté plus grande, plus inconsciente que celle d'un jeune homme qui marche vers ce qu'il croit être son but.

La veille de mon départ, mon amie et moi nous nous promenâmes comme chaque soir. Nous étions au milieu du printemps. Sur le chemin du retour, comme nous entrions sur la place de l'église, proche de l'hôpital, les doigts d'Adélaïde se refermèrent avec force sur mon bras. « C'est demain que tu pars, » dit-elle. Nous nous étions arrêtés sous un arbre dont les feuilles, éclairées par une lampe, étaient transparentes. Je restai silencieux. Alors elle eut un geste à quoi je ne m'attendais pas : du bout des doigts elle effleura ma joue, et ses larmes se mirent à couler. Puis elle secoua la tête plusieurs fois, de gauche à droite, brusquement, et partit en courant. Je la vis s'éloigner sous les arbres, passer devant le porche de l'église ; elle était près de disparaître quand elle fit soudain volte-face et, la main haut levée, me dit adieu avant de sortir de la place.

Je revins seul à l'hôpital ; cela ne m'était pas arrivé depuis des mois.

Le lendemain à l'aube, dans un train bondé et hurlant, je me mettais en route pour la France. Mes vacances en Haute-Silésie étaient terminées. Mais on n'en finit pas si aisément avec les souvenirs.

MARC BERNARD.

LE COQ BLANC

Ernst Robert Curtius termine sa préface à la traduction allemande du roman de William Goyen, The House of Breath, *en citant le mot d'André Gide à propos de Charles-Louis Philippe : « Cette fois-ci, c'est un vrai. » (Un mot que, dans notre rage de découvrir de nouveaux talents dans la littérature américaine, nous n'avons pas trop souvent l'occasion de prononcer.)*

C'est dans des termes identiques que M. E. Coindreau, qui traduit actuellement les deux livres de Goyen pour les éditions de la N. R. F., me révélait l'existence du romancier. Nous séjournions pendant les mois d'été en Nouvelle-Angleterre, qui n'est peut-être pas le lieu idéal pour lire des œuvres pleines du romantisme du Sud et de sa magie, — et pourtant, la luxuriance de la campagne du Vermont s'accordait à merveille au panisme de Goyen. Goyen est un auteur de plein air. Mais le « plein air » américain — celui de l'Est, comme du Sud, ou de l'Ouest — a une démesure, une beauté sauvage dont il faut peut-être avoir eu la révélation pour comprendre cette grande tradition de naturisme épique, si vivace dans les lettres américaines.

William Goyen est un type d'écrivain très représentatif de la génération littéraire apparue au lendemain de la seconde guerre mondiale : il est du Sud (comme les écrivains dont il se réclame : Faulkner, Katherine Ann Porter) : de la partie est du Texas, voisine de la Louisiane, exactement; il est avant tout poète, et fort peu préoccupé, si l'on en juge par ce qu'il écrit, des « problèmes » de notre temps; il n'est pas, enfin, jusqu'à son passage à l'université de Houston (Texas), comme professeur de littérature, qui ne lui confère cette qualité de « scholar » si fréquente chez ses jeunes confrères américains (ceux de la « génération perdue » des années 20 *étaient journalistes).*

Deux livres seulement, à son actif (Goyen, né en 1918, *ne s'est pas pressé d'écrire) : un roman,* The House of Breath, *et un recueil de nouvelles* Ghost and flesh.

Un romancier ne peut-il aimer que cela qui va dans le sens de ses propres travaux? Lui est-il impossible de goûter une œuvre très différente de celles qu'il écrit? Je n'en crois rien, mais qu'au contraire nous pouvons être violemment attirés par des formes de littérature opposées à celles que nous essayons de faire vivre — et d'autant plus qu'elles nous demeurent interdites. Chez nous, les auteurs qui s'inscrivent dans la tradition du surréalisme ou du romantisme

allemand — un Gracq, un Pieyre de Mandiargues, un Marcel Schneider — me séduisent, m'enchantent, dans la mesure où ils dépaysent mon stendhalisme et apportent un antidote à ma manie du petit fait vrai. Il y a plusieurs demeures dans la maison du père, et celles de ces demeures que nous n'habiterons jamais présentent à nos yeux des charmes singuliers.

William Goyen cousine assez bien avec les écrivains français dont j'ai cité les noms. Curtius le rapproche des Novalis et des Werfel. L'univers dans lequel il nous introduit est un univers symbolique et poétique, où les éléments de la nature ne servent pas seulement de décor à l'action, mais participent à celle-ci. La vieille maison de famille qui revit dans The House of Breath *(la vieille maison et son voisinage, et la petite ville de Charity où elle est située, qui évoque le Combray de* Swann *: l'ouvrage de Goyen se présente comme une quête ardente aux souvenirs d'enfance); le sol et les forêts et le fleuve et la mer se mêlent, se combinent sous l'influence de l'air. Goyen est de plain-pied avec les éléments premiers des choses (« je suis la feuille, et je suis le vent, et je suis la lumière »). Curtius a raison de noter que, lorsque nous l'écoutons, nous avons l'impression d'entendre la voix perdue de l'Amérique primitive, l'Amérique des pionniers « constamment repoussée par la civilisation industrielle, et qui agonise dans ses villes colossales ». A cet égard, le roman de Goyen, au même titre que les œuvres d'autres écrivains du Sud : Faulkner, Katherine Ann Porter, Robert Penn Warren (le Penn Warren de* World Enough and Time*), Truman Capote, participe à cette vaste et éloquente protestation du Sud contre la civilisation matérialiste imposée par le Nord victorieux — protestation qui est aussi une revanche du Sud vaincu et humilié.*

Les huit nouvelles de Ghost and flesh *tournent autour de l'idée du mariage, de la lutte, de l'union définitive des deux éléments de la chair et de l'esprit : « ombre », « fantôme », « âme »,.. Autour de l'idée très simple que l'esprit est le plus fort et se manifeste encore après que la chair a disparu, l'auteur bâtit une rhétorique somptueuse, qui ne manque pas de redondance. Il met peut-être un peu trop d'insistance à maintenir l'unité du thème, et je crois fort inutile le procédé par lequel il cherche à tirer une « moralité » du conte, pour intégrer celui-ci dans un système.*

La démarche de Goyen le porte du réalisme burlesque à un symbolisme ésotérique. Ses histoires débutent un peu comme celles de Marcel Aymé et se terminent dans une incantation poétique. Peut-on les raconter? Une petite fille quitte la classe et croise dans les couloirs de l'école un élève contrefait, qui lui fait peur; plus tard, elle croit voir apparaître son visage effrayant au milieu des flammes d'un incendie, qui n'existe que dans son imagination, — et ce sujet nous vaut une merveilleuse évocation de l'école enfantine. Une nuit, dans une chambre d'hôtel de San Francisco, le narrateur entend des bribes de conversations qui lui parviennent du hall de l'hôtel, des chambres voisines — et ces simples phrases, dépourvues de sens, créent une communauté étrange qui renvoie le narrateur à sa solitude. La dernière nouvelle, A Shape of Light *raconte une vieille légende du Texas, tout habitée de cette poésie du Far-West, telle*

qu'elle s'exprime dans les complaintes chantées la nuit, autour d'un feu de camp, avec l'accompagneemnt de la guitare. Un humour acide, assez noir, qui débouche sur la poésie, tel est le registre de l'écrivain. Les personnages privilégiés de son univers sont les enfants rêveurs et peureux; les femmes mûres, veuves ou divorcées, détraquées par la frustration sexuelle et l'ennui : ce genre de femelle si commun aux États-Unis, et que l'écrivain Philip Willie a typifié dans le personnage de « Mom ». Il faut avoir connu la race abusive des « logeuses » qui prolifère à l'ombre d'une université d'outre-Atlantique, pour apprécier l'humour de la nouvelle intitulée : The Letter in the Cedarchest. *Ce monde familier, bizarre, est habité d'obsessions, de mauvais rêves. Un psychanaliste découvrirait chez son auteur un complexe de castration (deux nouvelles, dont* A Shape of Light, *tournent autour de ce thème). On verra sans doute, dans la haine de Marcy Samuel contre le coq blanc, un symbolisme sexuel (le coq fait partie du bestiaire de Goyen; il réapparaît dans d'autres nouvelles). J'ai songé parfois aux contes cruels et somptueux de Pieyre de Mandiargues*

Le coq blanc, *qu'on va lire, ne donne peut-être pas une idée complète du talent et du style de William Goyen. Il est écrit dans une langue relativement simple, quant à la syntaxe tout au moins. Le roman, au contraire; certaines nouvelles comme* Poor Perrie *sont écrits dans une langue très riche, nombreuse, aux phrases gonflées de parenthèses imbriquées les unes dans les autres, qui atteste l'influence formelle de Faulkner.*

Je ne crois pas — même, ce qui est mon cas, si l'univers qu'il fait vivre ne nous est pas d'emblée fraternel — que l'on puisse douter du grand talent de William Goyen. Cette fois-ci, c'est un vrai.

MICHEL MOHRT.

Deux choses, dans la vie de Mrs. Marcy Samuels, menaçaient de la rendre folle : la première, c'était (et cela durait depuis deux ans) Grand-papa Samuels qui aurait dû être mort depuis longtemps mais qui, plus vivant que jamais, continuait à rouler dans sa petite voiture, par toute la maison. Pendant les premiers mois, après qu'il se fut installé chez eux, sa bonne santé ne pouvait être mise en doute, et tout portait à croire qu'il vivrait encore fort longtemps. Mais, dans le courant de l'année suivante, il s'était mis à maigrir et à tousser, et depuis lors il y avait des semaines où Mrs. Samuels et son mari Watson étaient convaincus le lundi qu'il mourrait et les débarrasserait de sa présence avant le samedi. Et malgré cela il continuait, jour après jour, à se voiturer dans son fauteuil roulant sans décéder le moins du monde.

La seconde chose qui menaçait de rendre Marcy Samuels folle était un ennui récent qui s'amplifiait au point de devenir

une véritable terreur. C'était un coq blanc, un coq errant, qui chantait sous sa fenêtre tout le long du jour et, ce qui était pis encore, de bonne heure tous les matins. Personne ne savait d'où il venait, mais il était là, alertant tous les coqs du voisinage, les plus proches comme les plus lointains, et provoquant leurs réponses en un vaste chœur de cocoricos. A ces cris, par eux-mêmes suffisamment désagréables, il ajoutait un autre outrage. Il allait gratter dans le massif de pensées. Depuis le jour où il s'était mis à la persécuter, Mrs. Samuels passait la plus grande partie de son temps à le chasser de son parterre ou à le canarder d'objets divers là où il se trouvait, sous la fenêtre, le cou allongé et tendu en un cocorico tonitruant. Au bout de huit jours elle était presque folle comme elle le confia à plusieurs de ses amies, par téléphone, en ville ou dans le jardin derrière la maison.

Apparemment, le sort voulait que Mrs. Samuels fût condamnée toute sa vie à être accablée d'ennuis, et tout le monde disait qu'il n'y avait personne pour avoir plus de guigne. C'était une véritable honte qu'une femme aussi sociable et aussi occupée eût par surcroît chez elle, dans sa maison, la charge et l'entretien d'un beau-père invalide dans son fauteuil roulant. Et Watson, son mari, bien que son propre père fût le seul responsable de tant de dérangement, ne lui était d'aucun secours. C'était un petit homme lent, patient, apathique. Marcy Samuels était certaine qu'il était à cent lieues de soupçonner à quel point la vie qu'elle menait était pénible et lourde de soucis.

Ainsi, par exemple, elle ne pouvait pas être à son fourneau sans que Grand-papa Samuels s'amenât pour demander ce qu'il y avait dans la marmite et y fourrer le nez. Elle ne pouvait même pas inviter ses amies à venir la voir parce que, tout faible qu'il était, il se mettait à circuler au milieu d'elles alors qu'elles discutaient à cœur ouvert tel ou tel événement de la ville ; et il lançait des remarques brillantes ou désobligeantes sur les femmes, leurs propos, leurs affaires personnelles. Marcy, comme elle le disait souvent à Watson, ne savait comment arrêter la langue de Grand-papa. Elle ne pouvait pas davantage arrêter ses roues ni l'empêcher de se mettre toujours sur son chemin. Et pourtant, ce n'étaient pas les occupations qui lui manquaient. Si elle traversait en hâte une pièce pour aller chercher un balai ou mettre du linge à tremper dans l'évier, Grand-papa Samuels, pour lui faire une farce, surgissait du vestibule ou entrait par quelque porte et passait devant elle riant comme un diable ou criant : Ouh !... Elle faisait un bond, dans la mesure où le lui permettaient ses chevilles massives, et jetait un grand cri, car

c'était une femme nerveuse — et avec tous les soucis qu'elle avait en tête ! Grand-papa mettait le nez dans tout ce que faisait Marcy, exactement comme un charançon s'introduit dans un sac de farine et y creuse son trou. Il la hantait, la harcelait. Si elle se courbait pour prendre quelque chose dans le buffet elle sentait brusquement une ombre derrière elle et c'était Grand-papa Samuels qui était là, naturellement, et lui pinçait la taille comme l'eût fait un fantôme. Elle sursautait avec un hurlement. Alors, assis dans sa petite voiture, il la regardait avec un mauvais rire et une figure de chouette. Tout cela, en tenant compte en outre du dérangement que lui causait l'entretien du vieillard, faisait que bien des fois Marcy Samuels souhaitait pouvoir supprimer Grand-papa. Où qu'elle fût il ne la quittait pas ; il la suivait partout comme un mauvais esprit ét, en fait, il y avait en lui quelque chose dont sa bru avait peur : aurait-il perdu la tête ou songerait-il à l'assassiner?

Quant à Grand-papa il était difficile de dire s'il avait vraiment une sale tête ou s'il faisait exprès de prendre l'air méchant afin de maintenir Marcy dans un état d'exaspération perpétuelle, moyen de se venger de la façon dont elle le traitait. A moins qu'il ne trouvât les journées monotones et souhaitât qu'il se passât quelque chose, peut-être aussi se rappelait-il les scènes que Marcy faisait à son mari, le soir, dans leur chambre, parce que Watson refusait de mettre son père à l'asile des vieillards ce qui aurait débarrassé et la maison et Marcy. « Si tu l'avais sur le dos du matin au soir, comme moi, geignait-elle, mais tu es toute la journée à ton travail, et tu n'as pas assez de cran pour l'envoyer dans le seul endroit qui soit fait pour lui. » Dans son temps, il avait fait ce que font tous les hommes ; il avait toujours bu et dans tous les lieux où l'on peut boire ; il avait joué et s'était trouvé mêlé à plus d'une bagarre. Mais c'était parce qu'il était jeune et dispos. Il n'avait jamais eu de foyer, et la femme qu'il avait fini par épouser n'avait pas tardé à disparaître si bien qu'elle n'avait peut-être jamais été beaucoup plus qu'une ombre d'où ce fils Watson, était sorti, orphelin. Puis Grand-papa s'était mis à rouler sa bosse de côté et d'autre avant de finir dans cette petite voiture où il continuait à bourlinguer à travers toutes les pièces de la maison. Il avait un visage qui, bien que sillonné de lignes de malice — d'où lui venait une sorte d'expression diabolique — semblait indiquer que quelque part existaient en lui d'abondantes réserves de tendresse encore intactes, toute une vie que sa vie n'avait jamais été à même d'utiliser.

Marcy ne parvenait pas à convaincre son mari qu'un sort

avait été jeté sur cette maison tourmentée. Et voilà que, pour comble, une espèce d'épouvantail de coq venait la harceler tout le jour et dès les premières heures du matin. Vraiment, c'en était trop pour Marcy Samuels. Elle avait des ennuis dans sa maison. Elle avait des ennuis dans son jardin.

Marcy Samuels, un beau matin, en regardant par la fenêtre de la cuisine avait vu ce coq blanc, étique, qui se pavanait. Il ne lui fallut qu'une seconde pour comprendre que c'était là le coq qui chantait et grattait dans ses plates-bandes. C'est ainsi que commença l'affaire. En premier lieu, elle mit sa tête mal peignée à la fenêtre, avança les lèvres en cul de poule et fit : « Chhhh... Chhhh ! » férocement. Le coq blanc se borna à faire un petit saut, leva droit en l'air sa tête flamboyante et crêtée, l'agita un instant et, secouant sa crête comme une petite fille ses tresses, se mit à gratter avec vigueur dans le luxuriant parterre de pensées.

Comme elle avait les mains mouillées par l'eau de l'évier où elle lavait sa vaisselle du matin, Mrs. Samuels prit à peine le temps de les essuyer, puis s'élança par la porte du jardin, en achevant de se sécher les mains à son tablier. Si seulement elle parvenait à le saisir, son sort serait vite réglé ! Elle franchit la porte d'un bond, descendit les marches et lança furieusement sa massive personne dans la direction des pensées. « Chhh... Chhh... ! Va-t'en ! Va-t'en ! » hurlait-elle avant de traiter le coq de tous noms. Pour toute autre volaille, Marcy Samuels aurait été quelque chose de terrifiant avec ses cheveux ébouriffés comme un gros buisson et sa monstrueuse poitrine qui se soulevait, s'abaissait tandis que ses bras battaient l'air. Mais le coq n'en fut pas troublé. Il fit de nouveau un petit bond rapide, leva le bec et resta sur ses positions, ses pattes jaunes étalées sur le visage d'une pensée violette comme un chat tiendrait une souris. Puis, un son, une mesure claire, mélodieuse, mais que Mrs. Samuels considéra comme le plus affreux bruit de la terre, sortit de son cou décharné.

C'était assurément un pauvre diable de coq, maigre comme un coucou, les plumes ternes et tombantes, la crête d'une longueur insensée, mais pâle et flasque et pendant comme un gant vide sur son œil. On l'avait sans nul doute chassé de plus d'un jardin et, en fuyant il s'était arraché les plumes ; et il était tellement épuisé que le peu qu'il trouvait par hasard à manger ne suffisait pas à lui mettre de la chair sur la carcasse. Ce ne serait pas un bien bon poulet à manger, pensa Mrs. Samuels en courant sur lui, car il n'a que la peau et les os. En fait, il n'avait rien d'un poulet, c'était plutôt un coq de cauchemar, échappé des Enfers pour venir la persécuter.

Cependant, il était plein de vie et ne manquait pas d'un certain courage.

Elle lui lança une pierre, ce qui le fit sauter en poussant un cri d'effroi et s'enfuir dans la cour voisine par-dessus des arbustes. Mrs. Samuels se précipita vers ses pensées ravagées et remit en hâte un peu de terre autour des tiges pour réparer le désastre. A son avis, ce n'était pas un coq ordinaire. Comme elle avait une imagination fertile et que, du reste, elle avait toujours eu un peu peur des coqs, ce coq blanc devenait, dans son esprit, une image de terreur. C'était surtout son caractère indestructible. Quelque chose semblait le protéger. On aurait dit qu'il la défiait de l'attraper et, si elle lui jetait un soulier par la fenêtre, il ne prenait pas cela pour une provocation. Il se bornait à lui lancer en pleine figure un de ses effrayants cocoricos. Et au petit matin, dans un lit douillet, un cocorico de ce genre équivaut au cri de « Au feu ! » ou à une explosion dans le cerveau.

Il était environ midi, ce jour-là, quand Mrs. Samuels, qui étendait sa lessive, aperçut de l'autre côté de la haie, et faisant la même chose, Mrs. Doran dont les longs doigts voltigeaient sur les épingles à linge comme des papillons cherchant à se poser.

— Est-ce que c'est votre coq, Mrs. Doran, qui passe son temps au milieu de mes pensées et chante sans arrêt?

— Ce serait bien possible, Marcy. Vous vous rappelez, nous en avions deux, et nous comptions en manger un à Noël, mais tous les deux se sont échappés de la mue et se sont égarés dans le quartier. Carl, mon mari, en a fait son deuil, car, disait-il, il n'allait pas s'amuser à courir après ses poulets comme font certains fermiers.

— Alors écoutez, je vous préviens que nous ne pouvons pas le garder ici à nous empoisonner l'existence. Si je l'attrape, voulez-vous que je vous le rende?

— Grands dieux non, ma chère ! Si vous l'attrapez, faites-en ce que vous voudrez. Nous n'en voulons plus. Quant à l'autre, je me demande où il peut bien être.

Là-dessus, elle sortit de la bassine une longue chemise de nuit en pilou, toute flasque, qu'elle attacha par les épaules sur la corde avec deux épingles, la laissant pendre comme une effigie d'elle-même.

Mrs. Samuels remarqua que Mrs. Doran semblait, dans cette affaire, tout aussi désinvolte que le jour où elle lui avait rapporté en morceaux une carafe qu'elle lui avait empruntée, une après-midi qu'elle avait du monde, et que le chat avait cassée. Elle n'en fut que plus furieuse contre le coq blanc. Ce qui revient à dire, pensa-t-elle en s'éloignant de sa corde

à linge, que notre seule ressource est de tuer ce coq. En d'autres termes, il faudra lui tordre le cou, le lui détacher du bréchet. Encore faut-il que nous réussissions à l'attraper. J'essaierai. L'attraper et l'enfermer dans la basse-cour jusqu'à ce que Watson revienne de son travail, car c'est Watson qui se chargera de le tuer — pas moi. En franchissant la porte elle se préparait déjà en pensée à la mort du coq blanc. Elle se voyait l'attrapant et attendant que Watson arrivât pour lui tordre le cou — à condition toutefois que Watson trouve assez d'énergie pour faire quelque chose pour elle.

Dans l'après-midi, environ 2 heures, alors qu'elle se reposait, elle entendit caqueter. C'était le coq qui était de retour. Marcy sauta du lit et courut à la fenêtre. « Cette fois, il n'y coupera pas, » dit-elle sévèrement.

Elle alla se cacher derrière un arbuste où ses grosses fesses rebondies apparurent comme une monstrueuse fleur en bouton. Tout autour de l'arbuste les pensées aux petites figures violettes et jaunes, toutes brillantes dans le vent, décrivaient avec innocence un cercle souriant. Quand il viendra gratter, se dit-elle, quand il sera bien occupé à fouiller dans la terre, je lui sauterai dessus et l'attraperai ; cette fois, c'est certain.

Derrière l'arbuste elle attendait, suivant des yeux le coq qui approchait de la bordure de pensées, picorant dans l'herbe, de-ci de-là, mangeant ce que le hasard lui faisait trouver. Comme elle se préparait à bondir, Mrs. Samuels aperçut à la fenêtre l'odieux visage blafard de Grand-papa. Il avait placé son fauteuil de façon à observer sa manœuvre dans le jardin. Elle n'eut besoin que d'un coup d'œil pour comprendre qu'il désapprouvait la capture du coq blanc. Mais, comme elle le détestait, elle ne s'inquiéta nullement de ce qu'il pouvait bien penser. En fait, elle soupçonnait vaguement Grand-papa d'être de mèche avec le coq pour lui faire perdre la tête, l'un dans la maison, l'autre dans le jardin, la tourmentant à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur. Ils en étaient bien capables. Et si elle parvenait à supprimer le coq, terreur du jardin, elle avait le sentiment qu'elle détruirait du même coup une partie de Grand-papa qui la terrorisait dans la maison. Comme elle aurait aimé être à l'affût derrière quelque arbuste pour pouvoir sauter, bondir sur Grand-papa et lui tordre le cou ! Il s'obstinait à ne pas mourir, roulant dans sa petite voiture, jour après jour, dans toute la maison, demandant ceci, demandant cela, mettant son nez dans tout ce qu'elle faisait.

Le coq s'approchait des pensées, serein comme un frère mendiant, même sous ses plumes dépenaillées, sûr que quelque chose existe, quelque chose d'inaltérable encore que la nour-

riture de demain, et la vie même puissent rester aléatoires. Il s'approchait comme s'il connaissait la souffrance, la terreur, comme s'il était entièrement seul dans le monde des volailles, loin de ses semblables, étranger ignorant des grains d'or que jette une main affectueuse, condamné à voler dans le jardin d'autrui un misérable ver ou un criquet. Qu'est-ce donc qui pouvait le rendre si vivace? Que savait-il? Peut-être, quand il fichait la corne de ses ongles dans la terre meuble du parterre rêvait-il aux prairies par un matin de mai, aux perles de rosée sur l'herbe et au soleil qui se levait comme un jaune d'œuf nageant dans un ciel d'albumine. Et la fraîcheur teintée de rose du mois où il n'était encore qu'un cochet, la cuisse mince, la peau lisse, bien tirée, alerte sur sa colline et tout environné de l'antique éclosion du matin. Saluer le jour de cocoricos cascadants, frémissants dans la gorge, c'était simplement faire vibrer en trilles sa mince langue rouge. Quelle joie d'appartenir au monde des créatures sans monde, à ce monde où un chant de coq, un vrombissement d'ailes, un crissement de pattes disent tout, disent Dieu soit loué, nous vivons ! Appartenir au monde des herbes où les choses soufflent, se courbent et bruissent, au monde des insectes si proche qu'on peut savoir quand la bestiole la plus insignifiante va modifier sa course minuscule, ou quand une fourmi, de sa cave microscopique, sortira un grain de sable imperceptible.

Et s'émerveiller au spectacle du monde, et pouvoir traduire cet émerveillement gallinacé par le chant le plus doux. Il connaissait le temps comme le connaissent les saisons qui sont parties du temps. Il était accordé au mécanisme du crépuscule et de l'aurore. Peut-être, dans son esprit, était-ce là chose aussi simple que de baisser un store pour intercepter la lumière ou de le relever pour la laisser entrer. Peut-être savait-il simplement qu'un cycle existe, que le début en est une lumière qui nait si petite, si semblable à un point. Et cependant, cette lumière jaillissant sur le monde, c'est la naissance du matin, son déploiement à l'intérieur de lui-même, et il le sent et c'est pourquoi, comme une horloge, il carillonne quand l'heure est arrivée. Pour lui, c'est le lever du jour. Il le sent dans sa gorge et l'exprime par une rhapsodie sans avoir à dire un seul mot.

Et il fut une époque où il connaissait les délices de porter des bajoues rouge vif dont les plis pendaient à sa gorge, et une crête dressée en cornes écarlates, érigée, pointue, en étoile. Être coq, c'était avoir un bec dur et cassant comme un coquillage, un bec fait exactement comme l'outil qu'il aurait choisi pour permettre aux volailles de détacher les grains et saisir les insectes. Être oiseau, c'était avoir des plumes,

c'était les hérisser, les lisser, c'était porter des ailes, les ouvrir, les fermer ou les faire planer dans les airs pour qu'elles vous transportent, pour qu'elles vous déplacent.

Mais Marcy Samuels était à l'affût derrière les arbustes, et pendant cette attente son esprit répétait : « Si seulement il pouvait mourir ! S'il pouvait mourir de lui-même. Comme j'aimerais sauter sur lui, l'étrangler ! » Le coq approchait des pensées, la queue tombante, usée. « Si seulement il pouvait mourir, pensait-elle en serrant les poings. Si je pouvais sauter sur lui, lui tordre son vieux cou décharné, l'étrangler ! »

A la fenêtre, Grand-papa Samuels savait qu'un événement terrible se préparait. Il observait en silence. Il voyait la formidable silhouette de Mrs Samuels blottie derrière les arbustes, toute prête à s'élancer sur le coq.

D'un grand bond Mrs. Samuels fondit soudain sur le coq en hurlant : « Si seulement il pouvait mourir ! » Et elle l'attrapa. Le coq ne se débattit pas. Il cria un peu puis s'abandonna mollement à Mrs. Samuels. Elle courut le porter dans le poulailler, mais, avant de le jeter par-dessus la clôture, elle s'arrêta pour lui serrer le cou dans ses deux grosses mains, grinçant des dents, simplement pour lui couper la respiration pendant quelques secondes, pour comprimer l'organe qui chantait, comme si ç'avait été quelque petit sifflet en cire facile à écraser. Cela fait, elle le lança par-dessus la clôture. Le coq blanc resta étendu sur le dos, étourdi, exténué, les pattes en l'air, les ongles crispés domme des poings. Il ne bougeait pas, tremblait un peu seulement. Le somptueux coq d'or des Samuels s'approcha du petit tas de plumes pour voir ce que c'était, ce qui était venu envahir son domaine, et il crut certainement que c'était quelque chose de mort. Pour s'assurer que la mort était bien réelle, il sauta sur le tas de plumes et plongea ses ergots tranchants dans le corps du coq blanc. Et toutes les grosses poules choyées faisaient cercle pour regarder aussi, indifférentes, élégantes à leur façon, sans véritable émoi, juste un peu de curiosité. Cependant, le coq d'or hérissait ses belles plumes et, conscient de sa valeur et de son intrépidité, prenait, pendant quelques secondes, la pose d'une statue de quelque coq ancestral et splendide dont sa mémoire gardait le souvenir. Il commentait ainsi cette intrusion et s'affirmait incontestablement le maître, les perles de ses yeux rouges comme la tête en verre d'épingles à chapeau. Sans aucun doute ses poules étaient fières de lui et pour elles, le fait que ce ne fût pas lui qui avait capturé le coq, mais Mrs. Samuels, ne diminuait en rien l'éclat de son action. Grandement soulagée, Marcy Samuels resta une minute debout devant la clôture, et elle avait en elle un peu

du sentiment que trahissaient les poules, une très méchante fierté. Ensuite, elle s'essuya les mains pour effacer tout vestige du coq blanc et rentra victorieusement dans la maison.

Grand-papa Samuels l'attendait à la porte avec un visage de défi :

— Vous l'avez attrapé? dit-il.

— Il attend dans la basse-cour que Watson vienne le tuer. Je lui ai coupé la respiration à ce vaurien, et, à la façon dont il est étendu par terre, il est bien possible qu'il soit mort. En tout cas, c'en est fini des chants sous ma fenêtre et des dégâts dans mes pensées, ça je vous le garantis. C'est toujours un souci de moins.

— Marcy, dit Grand-papa calmement mais avec énergie, ce coq ne mourra pas si facilement que ça. Vous ne savez donc pas qu'il y a chez les coqs quelque chose qui ne cède jamais? Vous ne savez donc pas qu'il existe des créatures qu'il n'est pas facile de tuer?

Et il poussa sa petite voiture dans le salon.

— Il suffit de leur tordre le cou, hurla Mrs. Samuels de la cuisine.

Tout l'après-midi les grosses roues du fauteuil de Grand-papa roulèrent de pièce en pièce. Parfois Mrs. Samuels était prise de l'envie d'arracher sa tignasse tellement le craquement du plancher sous les roues lui portait sur les nerfs. Les roues lui tournaient dans la tête exactement comme le chant du coq, pendant toute la semaine, lui avait fait éclater le cerveau. Et la toux de Grand-papa, par-dessus le marché ! Dans une quinte, il s'efforçait parfois d'extirper de sa gorge quelque chose de gênant puis, saisissant la chose, comme si sa toux était une petite main tendue pour l'attraper, il retirait cette glaire de vieillard pour la cracher toute tremblotante dans le récipient qu'il faisait circuler avec lui sur l'appui-pied de son fauteuil.

« C'est aussi odieux que le chant du coq blanc, se disait Mrs. Samuel qui tentait de se reposer. J'en deviendrai folle. » Et, à l'instant même où elle s'assoupissait, elle entendit un affreux gargouillis dans la chambre où se trouvait Grand-papa. Elle se précipita et le trouva la face violette et la respiration haletante.

— Je meurs ! Cette toux m'étouffe. De l'eau ! Vite ! murmura-t-il d'une voix rauque.

Tout en courant au robinet, Marcy voyait dans son esprit le coq blanc, le souffle coupé, étendu sur le dos dans la basse-cour, ses minces pattes jaunes dressées en l'air, les griffes contractées et pendantes comme une fleur fanée. « Si seule-

ment il pouvait mourir, pensa-t-elle. S'il pouvait mourir étranglé. »

Quand elle lui versa l'eau dans la gorge, Marcy Samuels posa sa main grasse sur le cou et appuya avec une sorte de désespoir comme si la respiration n'était qu'un petit soufflet qu'elle pourrait peut-être arrêter un instant. Grand-papa était sans connaissance et respirait avec peine. Elle le souleva de son fauteuil et le mit sur son lit où il reposa tout tassé et à bout de force. C'est alors qu'elle alla décrocher le téléphone et appela Watson, son mari.

— Grand-papa est au plus mal, lui dit-elle, il n'a plus sa connaissance et j'ai attrapé le coq blanc et l'ai enfermé dans la basse-cour en attendant que tu viennes le tuer. Dépêche-toi de rentrer, car la situation ici est terrible.

Quand Marcy revint dans la chambre de Grand--papa, lui donnant déjà l'extrême-onction dans son cœur noyé d'espérance, elle ressentit le plus grand choc de sa vie car non seulement Grand-papa n'était pas en train de mourir, mais il était assis sur son lit avec une figure de lapin captif, pitoyable et pourtant diabolique.

— Ça va, maintenant, Marcy, vous n'avez plus à vous inquiéter. Les vieux infirmes comme moi, on ne les tue pas si facilement que ça, vous savez, dit-il avec fermeté.

Marcy restait médusée et sans voix, mais, quand elle regarda par la fenêtre de Grand-papa et vit le coq blanc qui se promenait dans les feuilles, comme un ressuscité, elle crut se trouver mal d'ahurissement. Tout prenait l'aspect d'une maison hantée. Autour d'elle rôdaient la mort et la résurrection, et elle se sentait devenir si superstitieuse qu'elle n'osait plus se fier à rien ni à personne. Juste au moment où elle croyait tomber en pâmoison, Watson arriva. Marcy avait l'air folle. Au lieu de s'informer de Grand-papa, de demander s'il était mort, il dit :

— Il n'y a pas de coq blanc dans le poulailler comme tu le prétends. Je viens de regarder.

Et quand il vit Grand-papa tout gaillard et parfaitement conscient, il ne sut plus que penser et dit que c'était sans doute une blague pour s'amuser aux dépens d'un pauvre homme.

— Je te dis que cette maison est hantée, dit Marcy terrorisée, il faut absolument que tu fasses quelque chose, une fois dans ta vie.

Elle l'emmena dans la pièce du fond où elle lui exposa tout au long les horreurs et les étrangetés de la journée. Watson qui était toujours calme et économe de ses paroles, dit :

— Bon, ma chérie, bon. Il n'y a qu'une chose à faire.

Tendre un piège. Et puis le tuer ensuite. Remets-t'en à moi et calme-toi.

Sur ce, il alla retrouver Grand-papa, s'assit et lui parla pour voir s'il était tout à fait rétabli.

Pendant une heure, au crépuscule, Watson Samuels farfouilla dans un tas de planches dans le garage. On aurait dit une sarigue cherchant à sortir de son trou. Plusieurs fois Mrs. Samuels, à la fenêtre, lui demanda par signes ce qu'il faisait. Elle l'avertit, également par signes, que ses conserves étaient rangées dans des bocaux sur l'étagère derrière la pile de bois. Il fallait donc qu'il fît attention. Mais, à un certain moment, lors de la construction de l'engin, tandis qu'elle préparait fiévreusement le dîner, elle entendit un fracas de verre cassé et elle comprit que tous ses bocaux étaient par terre, et elle couvrit Watson de malédictions.

Quand enfin Mr. Samuels rentra, de l'air d'un homme qui a fait dans le jardin des travaux importants, ils dînèrent avec la sensation que quelque chose de tout spécial leur était réservé pour la fin, quelque chose comme un dessert inusité.

— Nous sortirons tout à l'heure, dit Watson. Je veux te montrer le beau piège que j'ai tendu. Il attraperait n'importe quoi.

Grand-papa était resté silencieux et avait mangé tristement ainsi que mangent les vieillards (comme gardant toujours à l'esprit quelque chose de déchirant). Il se rendait bien compte de la joie qu'ils éprouveraient si c'était lui qui était pris au piège.

— Tu vas le tuer ce coq blanc, mon petit? demanda-t-il.

— Il n'y a pas autre chose à faire si nous voulons empêcher Marcy de devenir folle.

— Quand tu l'auras attrapé, tu ne pourrais pas le mettre dans la basse-cour avec les autres? demanda-t-il, plein de compassion. Ce coq blanc ne fera de mal à personne.

— Tu as bien vu qu'on ne peut pas l'y garder, papa. Et puis, du reste, il est probablement malade.

— Il a les pattes toutes écailleuses, je l'ai remarqué, dit Mrs. Samuels.

— Et il passerait sa maladie aux autres poulets, dit Mr. Samuels. Un vieux coq errant, on n'a qu'à lui tordre le cou et s'en débarrasser comme d'une chose inutile et gênante.

Quand ils eurent fini de dîner, Watson et Marcy Samuels se hâtèrent d'aller voir le piège. Grand-papa roula son fauteuil jusqu'à la fenêtre et regarda à travers le rideau. Il vit le piège tendu au clair de lune. C'était un petit objet noir, une espèce de boîte ouverte à un bout pour laisser entrer quelque animal ou quelque créature en quête du nécessaire,

de la nourriture, par exemple, ou un trésor derrière un arc-en-ciel — et espérant le trouver dans les limites de ce petit espace. « Ce n'est qu'une boîte dont un côté a été enlevé, se dit-il à lui-même, mais c'est un piège pour tromper et capturer. » Sous la lune, le piège avait quelque chose de sinistre ; il projetait une ombre plus longue que lui et l'extrémité ouverte ressemblait à une grande bouche béante toute prête à engloutir. Il vit son fils et la femme de son fils. Il les vit tourner autour du piège ; et son fils faisait des gestes terrifiants pour expliquer comment fonctionnait l'appareil et démontrer comment le bout en guillotine tombait comme un éclair dès que, de l'intérieur de la maison, on détachait la corde. Le coq blanc serait enfermé, et lui aussi, du même coup ; et on le garderait jusqu'à l'heure de l'étrangler. Il prit peur car, dans la nuit, Mrs. Marcy avait l'air forte comme un lion. Quant à son fils, qu'il avait donc l'air rusé ! Il ne pouvait entendre ce qu'ils se disaient, il ne voyait que leurs gestes. Mais il entendit Mrs. Samuels tirer la corde une fois pour essayer le piège. Quand elle lâcha la corde, la planchette, filant dans la glissière, tomba avec un claquement rapide. Il comprit alors avec quelle adresse, quelle ingéniosité ils pouvaient tuer. Il eut la certitude qu'il n'était plus en sûreté dans cette maison, car, après le coq, ce serait lui assurément qui serait pris au piège.

Le lendemain matin le coq blanc était là, claironnant sa gamme éclatante. Grand-papa entendit Marcy lui hurler des injures, des menaces, lui lancer de petits objets par la fenêtre. Son fils, Watson, ne semblait pas ému le moins du monde. Grand-papa eut froid dans son lit et se mit à trembler. Il n'avait pas dormi.

Il pleuvait. Le temps était gris et froid. Environ 8 heures, la pluie tombait à verse, grise, régulière. Mrs. Samuels négligea sa vaisselle du matin. Elle dit à Grand-papa de répondre si on téléphonait et de dire qu'elle était allée en ville. Elle s'assit à la fenêtre, la corde à la main.

Grand-papa était si tranquille ! Il circulait si doucement, s'efforçant de ne pas tousser, la gorge transie par la peur et la prescience d'un désastre. Par toute la maison, dans chaque pièce, régnaient les ténèbres et la condamnation, une atmosphère d'horreur, de massacre et d'anéantissement. Il était si terrifié qu'il ne pouvait plus respirer, il haletait et, à le voir assis immobile dans son fauteuil, on aurait pu penser que, sous l'empire de la peur, il était devenu en plomb. Il lui semblait entendre quelqu'un s'approcher derrière lui pour l'étrangler, ou une main prête à lâcher une corde qui laisse-

rait retomber devant lui une lourde porte et l'enfermerait à clef dans la mort pour toujours. Mais il ne quittait pas Marcy des yeux. Du pas de la porte, à moitié caché, il l'épiait, la fixait comme un épervier.

Mrs. Samuels était assise à la fenêtre dans une sorte d'anticipation extatique. Elle était possédée du désir de lâcher la corde — même avant le moment voulu, tellement elle était impatiente. Elle craignait par instants de n'être pas maîtresse de son poignet, de ses doigts, tellement ils étaient prêts à tout lâcher. Elle prenait alors la corde dans l'autre main. Mais ses mains étaient si pleines de leur mission que sans difficulté, elles auraient pu plonger un couteau dans un cœur pour l'empêcher de battre, ou assener un coup de marteau sur une tête pour défoncer le crâne. C'est le cœur de Marcy qui avait appris à ses mains à tuer bien et prodigalement. L'éducation était complète, car le cœur enseigne à ses agents — mains, langue, yeux — à agir à son tour.

A un moment, Grand-papa la vit sursauter et se raidir. Elle était là, comme un gros chat aux aguets. Il regarda, mortifié, par la fenêtre. C'était un oiseau, par terre, sous la pluie ardoisée. Une autre fois, parce qu'un chien traversa le jardin en courant, Mrs. Samuels se redressa d'un bond, pensant : « Voilà quelque chose. C'est le moment. »

Puis, Grand-papa eut l'impression que ses oreilles bourdonnaient, une espèce de petit tintement de clochettes ou de cristal qu'on aurait frappé, et quelque chose de secret l'avertit dans son cœur que c'était le moment. Il vit Mrs. Samuels sûre d'elle-même, puissante comme un gros animal, s'assurant, se préparant sans fléchir. Le coq blanc avançait dans l'herbe.

Il avançait dans l'herbe mouillée, ruisselant de pluie, enveloppé de crépitements, les plumes miroitantes de gouttes, abandonné et torturé. Et néanmoins, même à ce moment-là, le courage l'illuminait. Il était maigre et déplumé, mais il avait un rayonnement particulier. Car maintenant, sa gloire consistait à être seul, pauvre et terne, dans un monde de mendiants ; et, pour tous les êtres, il est un temps où l'on connaît la solitude et la médiocrité là où autrefois éclataient la splendeur et la compagnie, car il y a un changement dans la façon dont les êtres doivent s'acheminer vers leur dernière demeure, soit que leur vieillesse les prive de leur agilité, leur misère de leur élégance et leur solitude de tout amour ; et parce qu'un changement s'opère dans les degrés de l'entendement. Mais, à tous les degrés et pour toutes les créatures, il y a quelque chose, couleur, sagesse ou désespoir, mais le néant, jamais. Le coq blanc avançait dans l'herbe.

Grand-papa fit rouler son fauteuil si lentement, si légèrement, vers Mrs. Samuels qu'elle ne pouvait s'apercevoir qu'il avançait, car aucune latte du plancher ne craquait. Et le coq blanc s'avançait vers le piège, plus près, toujours plus près. Quand il vit, par l'ouverture béante, un espace sec et parsemé de grains il y alla tout droit. Un paradis s'offrait brusquement à ses yeux, un endroit chaud et sec, rempli de grains. Lorsqu'il fut au seuil du piège et qu'il leva sa patte jaune pour faire le dernier pas, Grand-papa Samuels était si près de Mrs. Samuels qu'il pouvait entendre sa respiration passionnée, une sorte de halètement voluptueux. Et, au moment où sans doute le cœur de Marcy disait : « Lâche la corde ! » à ses doigts qui se contractaient nerveusement, faisant gonfler des veines bleues sur son bras, Grand-papa Samuels, avec un couteau de chasse qu'il gardait depuis des années, frappa juste au sommet de la moelle épinière, là où la tête se rattache aux épaules par une petite excroissance osseuse. Il n'y eut d'abord aucun bruit, simplement la coulée brusque de la corde qui tomba et resta pendue toute lâche dans la main inerte de Marcy Samuels. Puis Grand-papa entendit, dehors, le claquement rapide de la planchette contre la partie inférieure du piège et un froissement léger, comme lorsqu'un vêtement glisse à terre. C'était la tête échevelée de Mrs. Samuels qui retombait, molle, sur sa poitrine. Par la fenêtre, Grand-papa Samuels vit le coq blanc s'éloigner du piège d'un petit saut adroit, légèrement effrayé par la chute de la planchette. Après quoi, il lança dans la pluie une cascade de cocoricos et s'en alla.

Grand-papa resta un moment silencieux puis il dit à Mrs. Samuels : « Tu ne mourras jamais d'une autre façon, Marcy, femme de mon fils. C'est la mort qui t'est destinée... Avec un couteau de chasse. »

Et puis il se mit à rouler comme un fou à travers les pièces de la maison. Maintenant qu'il était libre d'aller où il voulait il se sentait la proie du délire. Il s'esclaffait et, à grand bruit, comme un attelage emballé, roulait dans sa voiture de chambre en chambre, secoué parfois de violentes quintes de toux. Il roulait de-ci, de-là, dans chaque pièce, détruisant tout ce qui était à portée de sa main. Il envoyait promener la batterie de cuisine, passait en tourbillon à travers le sucre et la farine, renversait les chaises, déchirait les fauteuils du salon jusqu'à en faire voler de toutes parts le capiton et, couvert de paille et de farine, blanc comme un fantôme en démence, il lacéra la tapisserie de la chambre à coucher ; toussant, hurlant, il coupait, brisait, rasait, ne s'arrêtant que lorsqu'il eut acquis la conviction que la maison s'écroulait sur sa tête.

Quand Watson rentra, quelques minutes plus tard, pour s'assurer du succès de son piège — et convaincu qu'il ne lui restait plus qu'à tordre le cou du coq — il vit, d'un seul regard, sa maison saccagée à tel point qu'il pensa qu'un cyclone avait dû s'abattre et la détruire de fond en comble, ou que des cambrioleurs s'y étaient introduits. « Marcy ! Marcy ! » appela-t-il.

Quand il l'aperçut, à la fenêtre, la corde à la main comme si elle s'était endormie en pêchant à la ligne, il comprit pourquoi elle ne répondait pas.

— Papa ! Papa ! appela-t-il.

Mais il n'obtint pas davantage de réponse. Dans la chambre de Grand-papa, Watson trouva, dans le fauteuil roulant, le corps sauvage de son père terrassé dans quelque lutte désespérée. Il était évident qu'il avait dû avoir une effroyable quinte de toux car la grosse artère du cou avait éclaté et des bulles de sang s'en échappaient encore comme une source rouge.

Les voisins commencèrent alors à arriver. Ils avaient entendu tout le remue-ménage et s'étaient attroupés dans le jardin. Et la stupéfaction pouvait se lire sur leurs visages, tandis qu'ils contemplaient les ruines de la maison de Watson Samuels et Watson Samuels au milieu de ces ruines, incapable de dire un seul mot pour leur expliquer ce qui s'était passé.

William Goyen.

(Traduit de l'américain par Maurice Edgar Coindreau.)

POST-SCRIPTUM

J'avais prévu que ce que j'écrirais de Charles Maurras ne contenterait peut-être personne. J'avais écrit : « Ceux qui me reprochent de m'être, depuis bientôt dix ans, engagé sur une route qui se séparait de la sienne contesteront également mon droit à l'honorer, et mon droit à parler, devant cette grande ombre, un autre langage que celui de l'adhésion sans critique exigée en son nom par des partisans absolus. » J'avais ainsi dessiné à l'avance les grandes lignes de l'article que j'attendais de Pierre Boutang, dans *Aspects de la France*. L'article est venu. Deux grandes colonnes et demie. Deux colonnes et demie contre moi pour un homme qui a tant d'adversaires à combattre et à vaincre *en même temps*, la coalition soviétique, l'Allemagne renaissante, l'Angleterre, ennemie nº 1 *bis*, les États-Unis, enragés à vouloir une union européenne où se dissoudrait la souveraineté française, la IVe République, la démocratie chrétienne, la classe ouvrière française qui a peu de chances de se rallier à *Aspects de la France* aussi longtemps qu'*Aspects de la France* ne s'occupera pas de ce qui l'occupe à juste titre, le *Figaro*, et les hérétiques fascisants. Je pense que je dois me sentir flatté. Pierre Boutang n'est certes pas de ceux qui appliquent la tactique du jeune Horace.

Bien entendu, je ne vais pas prétendre que j'ai moi-même soufflé à Pierre Boutang ce qu'il allait dire de moi. Seulement, ce qu'il allait dire, il était facile de le prévoir. Avec des contradicteurs comme lui, l'avantage est qu'on n'est ni pris de court, ni déçu.

Pierre Boutang commence par me faire part de sa pitié. « Dirons-nous qu'il était trop tard pour sortir d'un lâche

silence?... Certes, il n'y a rien de libre ni de fier dans ce mouvement d'un homme qui tente de s'expliquer avec le jeune homme qu'il fut, à propos de la mort du maître de sa jeunesse. Mais la pitié domine très vite, du moins en nous un mépris naturel, et qui aura le droit de s'exprimer aussi dans ce journal. » Pierre Boutang est, comme savent ceux qui le connaissent, un philosophe. Un vrai philosophe. Non pas un *philosophe d'occasion.* Le « philosophe d'occasion », comme il dit, c'est moi. Décidément, les vrais philosophes, ceux qui ont des diplômes, prennent volontiers à l'égard des gens qui ne sont pas de vrais philosophes un ton légèrement dédaigneux. Pierre Boutang à mon égard comme Sartre à l'égard de Camus, toutes proportions gardées. C'est que Pierre Boutang, comme Sartre, est agrégé, agrégé de philosophie. Moi, je ne suis pas agrégé de philosophie. Je ne suis même pas agrégé du tout. Le titre d'agrégé est un titre honorable. De ce que j'en suis privé, je ne tire aucune vanité particulière. Aussi, je donne de bonne grâce un point gagné à Pierre Boutang. Je ne suis qu'un philosophe d'occasion. Je vais même être beau joueur. Je ne suis pas un philosophe du tout. Je suis tout à fait incapable de traduire ce dont il m'arrive d'avoir l'envie de parler dans le vocabulaire des spécialistes, opération qui est, comme on sait, la marque de nos véritables philosophes. J'aurais plutôt l'envie de traduire le langage des spécialistes dans le langage de tout le monde. Mais c'est probablement l'indice d'un sentiment d'infériorité à l'égard d'un univers philosophique dont je suis exclu.

Donc, je n'en remontrerai pas à Pierre Boutang en matière de philosophie. Je ne lui en remontrerai pas davantage en matière de rhétorique. Car il sait manier sa rhétorique, le bougre. Il la connaît dans les coins. Je ne dis pas cela à cause du pluriel de majesté (« du moins en *nous* ») qui est une marque du style noble. Mais à cause de l'astucieuse façon dont Pierre Boutang m'assure de sa pitié. La pitié est, comme on sait, un sentiment bienveillant. La pitié est quelque chose d'assez gentil. Pierre Boutang va donc me ménager. Il va me chercher des excuses. Il prend même la précaution de laisser entendre que tout le monde n'est pas

aussi indulgent que lui. Lui, il a pitié. Mais le « mépris », lui aussi, aura droit à la parole dans son journal. Sous la forme d'un autre article, signé de M. Georges Calzant, intitulé *Pour un renégat,* et où l'on me réglera mon compte sans douceur. Il en faut pour tous les goûts. D'ailleurs, ce mépris est *naturel.* C'est la pitié qui ne l'est pas. Si Pierre Boutang, au prix d'un certain effort sur lui-même, a fait prévaloir la pitié sur le mépris, c'est parce qu'il est une âme tendre, c'est seulement parce qu'il est une âme tendre, un peu trop tendre. Il est trop bon. De l'exellente rhétorique, vous dis-je. On annonce la pitié, en faisant entendre que le mépris conviendrait mieux, et que, par conséquent, cette pitié ne saurait manquer d'être assez méprisante. Après quoi, on ouvre le champ à la pitié. On lui donne la parole. Que lui fait-on dire? On lui fait dire ceci :

« Nous savons, comme père de famille, que la vie est difficile. Nous voyons tant de vaincus qui laissent passer « le jeune homme bonheur » sans trop se soucier du « jeune homme honneur ... La place du collier *(du collier du chien de La Fontaine; on a beau être philosophe, on n'a pas négligé le côté littéraire des études classiques)* est un peu trop visible. Nous ne la désignerons pas, nous respecterons le silence que Maurras lui-même voulait faire sur ce pauvre loup devenu chien à la suite des malheurs de sa patrie... » Bon. C'est clair. La pitié cherche des excuses pour le coupable. C'est son rôle. La pitié de Pierre Boutang me cherche des excuses. Et quelle excuse trouve-t-elle? L'argent, bien sûr. Si je me suis séparé de Charles Maurras, ce n'est pas, comme je le prétends, comme des naïfs pourraient le croire, pour cette raison assez simple qu'un certain désaccord s'était aggravé du fait de la politique de *l'Action française* pendant la guerre, et principalement à partir de 1942, au point de rendre une séparation inévitable. Il serait difficile à Pierre Boutang d'admettre cela, parce qu'enfin, si l'on est d'accord avec un homme, une doctrine, une action, il est naturel qu'on les suive ; et si l'on cesse d'être d'accord, il est légitime qu'on se sépare d'eux. Il n'y a rien là de méprisable, ni même de pitoyable à proprement parler. Donc, comme il est important que Pierre Boutang puisse me mépriser, pardon,

avoir pitié de moi, proclamer sa pitié de moi en me désignant au mépris, il faut que je me sois séparé de Charles Maurras pour une autre raison. Une raison bien simple. J'ai été payé. Ou j'ai espéré être payé. En argent, en honneurs, en facilités de carrière. Peu importe. Comme chacun sait, il est difficile de gagner beaucoup d'argent, beaucoup d'honneurs, de faire une carrière brillante en restant solidaire d'un homme qui est condamné aux travaux forcés à perpétuité. Voilà mon excuse : l'intérêt, le plus bas intérêt personnel. J'ai été payé pour. Ainsi les gens des démocraties populaires, quand ils ont à régler leur compte à des gens qui ne sont plus d'accord avec eux, disent (et leur font dire) qu'ils ont été payés par les Américains. Ce n'est pas très beau. Du moins n'ajoutent-ils pas que c'est, à leurs yeux, une *excuse*. Ils disent même que c'est une circonstance aggravante. La trahison payée est pire que l'autre. Pierre Boutang, plus malin, dit aussi que j'ai été payé. Mais il ajoute, finement : « On ne peut pas trop lui en vouloir. Les temps sont durs. C'est pour pouvoir acheter l'entrecôte... (1) » Quand je vous disais que Pierre Boutang s'y entendait, en fait de rhétorique. En plaidant l'indulgence, il va, tout au long de deux bonnes colonnes, me montrer sous un tel jour avec de tels arguments que ceux qu'il aura convaincus n'auront pas, au bout de compte, une bien haute idée de moi. C'est pourquoi, au risque de paraître me donner trop d'importance en donnant trop d'importance à ce que Pierre Boutang dit de moi, j'ai pris le parti de lui donner ici un bout de réponse. Parce qu'il a présenté les choses de telle façon qu'il faudra bien que ceux qui l'ont lu et qui me liront choisissent entre l'estime qu'ils peuvent avoir de lui et l'estime qu'ils peuvent avoir de moi. Je ne prétends forcer personne à conclure que c'est moi qui ai le beau rôle. Ce qui est certain, c'est que nous ne pouvons pas l'avoir tous deux.

Une question d'abord. Pourquoi si tard? Pourquoi Pierre Boutang a-t-il attendu la mort de Charles Maurras, l'article que j'ai écrit sur la mort de Charles Maurras et très précisément le vendredi 16 janvier 1953 pour flageller des verges

(1) C'est moi qui traduis. Le langage de Pierre Boutang est plus noble.

cinglantes de sa pitié un homme qui s'est séparé de Charles Maurras depuis bientôt deux lustres. Puisque le grief principal qu'il me fait, et sur lequel je vais revenir, date du procès de Lyon, c'est-à-dire de janvier 1945, puisque ce grief est celui de mon « silence » au procès de janvier 1945, pourquoi diable a-t-il fait, si longtemps, le silence sur mon silence, et ne me reproche-t-il ce silence qu'après que, précisément, j'aie parlé? Lui a-t-il fallu tout ce temps pour réfléchir? Huit ans de réflexion, c'est long, même pour un philosophe, un vrai. N'ai-je pas le droit de soupçonner que s'il ne m'a pas accusé plus tôt dans les termes où il le fait aujourd'hui, c'est parce que Charles Maurras lui-même de qui j'ai eu paraît-il le tort de dire qu'il n'avait pas voulu démentir, pour condamner publiquement un changement qui ne pouvait lui plaire, la vieille amitié qu'il avait eue pour moi — parce que Charles Maurras, donc, ne désirait pas que Pierre Boutang parlât? Pierre Boutang l'avoue du reste : « ... Le silence que Maurras lui-même voulait faire... » Le silence que Maurras lui-même voulait faire empêchait Pierre Boutang de rompre le silence, ce qui fait que la pitié vengeresse qu'il a enfin loisir de me témoigner aujourd'hui, la mort de Maurras lui ayant rendu la parole, n'est pas seulement un plat qu'il doit déguster froid. Il doit lui trouver, s'il a le palais délicat, un petit goût de moisi. Mais ce n'est pas tout encore. Maurras commandait le silence sur moi. Soit. Il ne devait pas commander davantage. Il ne commandait pas, du moins je le suppose, si j'admets la thèse de Pierre Boutang, les sourires et les poignées de main. Or, il se trouve qu'au cours des années qui suivirent le procès de Charles Maurras, Pierre Boutang m'a rencontré plusieurs fois. Qu'il s'est comporté avec moi sans mépris apparent, sans pitié apparente, comme on ne se comporte, sous peine d'hypocrisie grave, qu'avec ceux pour qui l'on a un minimum d'estime. Je ne puis croire qu'il se comportât ainsi contre son gré, sans quoi je devrais conclure que tous les chiens à collier ne sont pas du même côté. Admettons pourtant encore cela. Après tout, Pierre Boutang pourrait à la rigueur invoquer la politesse, la bonne éducation, le respect dû à l'hôte ou à l'hôtesse. Quand on rencontre par malheur, dans une assemblée littéraire, au

sortir d'une conférence, ou le verre et le petit four en main, quelqu'un qu'on n'estime pas, il arrive pourtant qu'on lui fasse bon visge, pour ne pas faire d'esclandre.

(Une remarque, pourtant, en passant. Si le silence que voulait Charles Maurras sur ma personne était seulement le silence qu'on estime devoir parfois à d'anciens amis qui se sont un petit peu déshonorés, au nom de l'amitié ancienne, s'il était, comme l'a dit Georges Calzant une semaine après Pierre Boutang, dans le même journal, « l'expression suprême du mépris, » quelque chose me plonge dans la perplexité ; c'est que Charles Maurras m'ait envoyé, il y a quelques mois à peine, un exemplaire de *la Balance intérieure*, avec une dédicace où le mépris ne se manifestait pas du tout.)

Mais je reviens à cette période qui suivit le procès de Lyon, qui suivit mon « lâche silence » au procès de Lyon. Dans cette période, *la Table Ronde*, telle qu'elle existe aujourd'hui, n'existait pas encore. Mais il existait des cahiers trimestriels de littérature, qui portaient déjà le nom de *la Table Ronde*. J'avais fondé ces cahiers. J'en assurais la direction, ainsi qu'en témoignait une mention portée sur la première page en caractères d'imprimerie très lisibles. Si mon souvenir est exact, Pierre Boutang ne craignit pas alors de proposer un texte de lui à ces cahiers que dirigeait l'homme du « lâche silence », l'homme à l'égard de qui il avait déjà tous les motifs de pitié méprisante qu'il a encore aujourd'hui. Si mon souvenir est exact, ce texte fut même publié. Quoi? Pierre Boutang? Vous m'avez proposé un texte? Vous avez demandé que votre signature figurât à un sommaire qui était proposé au public sous ma responsabilité, alors que vous pensiez de moi ce que vous pensez de moi? Vous avez voulu être le collaborateur d'un homme qui s'était tu au procès de Maurras, vous avez voulu être le collaborateur d'un collaborateur du *Figaro?* Pour le bel apôtre de l'intransigeance que vous êtes, voilà une transaction que je ne m'explique pas.

Il est donc temps d'en venir au grief principal, à ce grief que vous connaissiez déjà alors, et sur lequel vous avez, alors, si légèrement passé. Ce grief est celui-ci : ce que j'ai dit dans *la Table Ronde* du mois dernier au sujet de l'attitude poli-

tique de Maurras sous l'occupation, j'ai attendu 1953, j'ai attendu que Maurras fût mort pour le dire, alors que j'aurais pu, que j'aurais dû aller le dire au procès de Lyon, quand cela pouvait être utile à la défense. « Un silence devant l'imposture, l'acceptation silencieuse du crime juridique, et chez un homme qui avait été traité par Maurras comme un fils, exigerait au moins quelques *siècles* d'explication et de dialectique (1). »

Que le lecteur se rassure. Il n'y aura pas besoin de quelques siècles. Quelques minutes suffiront.

Le reproche de Pierre Boutang est habile. Il touchera sans doute un bon nombre de ses lecteurs. Il peut me toucher moi-même. Car il m'impute de n'avoir pas fait tout ce que j'aurais pu faire pour aider Maurras en danger de mort (la condamnation à mort était possible, elle apparaissait même, avant le procès et au début du procès, dans les conditions où ce procès était engagé, probable). Ai-je fait tout ce que je pouvais pour Charles Maurras? Ai-je fait tout ce que je pouvais pour Robert Brasillach? Non sans doute. On croit faire ce que l'on peut, et ce que l'on peut n'est pas assez, et

(1) Georges Calzant, venant à la rescousse, ajoute : « L'instruction contre Charles Maurras se poursuivit, le procès vint à l'audience sans que jamais la moindre lettre de vous eût attesté ce fait important : la chronique des opérations militaires — c'est vous qui la teniez — fut justement supprimée le jour où l'on sut que la censure allemande demandait à la contrôler. Votre honneur exigeait ce témoignage : votre silence vous a rendu complice de l'abominable accusation contre laquelle vous vous élevez huit ans après la condamnation, lorsque tout risque est passé. »

Je pouvais en effet témoigner à Lyon. Voir ci-dessus. Mais en ce qui concerne le point précis dont il est question ici, voici tout ce que j'aurais pu dire. J'avais quitté Lyon pour un voyage de quelques semaines à la fin d'octobre 1942. La chronique militaire se trouvait donc, de ce fait, interrompue en ce qui me concernait. Était-elle assurée par un *intérim?* Je l'ignore. Je l'aurais naturellement reprise à mon retour. C'est à Paris que j'appris le débarquement en Afrique du Nord, puis l'occupation de la zone sud, et que je décidai de ne pas aller reprendre à Lyon une activité qui serait inévitablement contrôlée par la censure allemande. Que dans le même temps, et pour la même raison, Charles Maurras ait décidé de supprimer la rubrique, je n'ai aucune raison de le mettre en doute. Mais je n'étais pas présent : et ma décision fut prise indépendamment de la sienne. Je continuai d'envoyer à *l'Action française* des articles de critique littéraire et quelques chroniques sur des sujets qui me permettaient de ne pas prendre parti sur la politique du moment. Je suppose qu'il existe des collections du journal pour en témoigner.

vient toujours le moment où l'on pense qu'on n'a pas fait assez, car on n'a jamais fait assez. Il reste que ce « pas assez » est, tel qu'il est, assez loin du « rien » que Pierre Boutang (et Georges Calzant) m'imputent si légèrement. Légèrement? Je n'en suis pas sûr. Ce qui m'ennuie un peu dans leur cas, c'est qu'il me paraît très peu vraisemblable qu'ils ignorent ce que j'ai fait. Car ils touchent d'assez près des personnes qui le savent parfaitement pour que j'aie peine à leur laisser le bénéfice du doute. Je laisse de côté les tentatives que j'ai faites, à la requête instante de ceux qui m'avaient averti du danger que courait Maurras devant la Cour de justice de Lyon, pour que le procès fût retardé, et transporté à Paris. Elles n'ont pas abouti. Elles sont donc sans grand intérêt. Reste la question du témoignage proprement dit. J'aurais dû envoyer une lettre, me dit Georges Calzant. Qu'il est modeste ! J'irai plus loin que lui. Je n'aurais pas dû envoyer une lettre. J'aurais dû témoigner en personne. Tel était bien mon avis. J'ai donc fait savoir, par l'intermédiaire de quelqu'un que Pierre Boutang connaît bien, de quelqu'un qui est prêt à le lui confirmer, s'il le désire, j'ai fait savoir à ceux qui s'occupaient à Paris de la défense de Charles Maurras : premièrement (il semblait y avoir alors des difficultés pour le choix d'un avocat) que j'avais demandé à Me Jacques Isorni s'il serait prêt à assumer la défense, et que Me Isorni avait accepté ; deuxièmement, que j'étais prêt moi-même à me rendre à Lyon pour témoigner devant la Cour en faveur de Charles Maurras des sentiments violemment hostiles à l'occupant qu'il n'avait jamais cessé de manifester en ma présence, aussi longtemps que j'avais été près de lui. J'eus une réponse au sujet de la première offre : elle était négative, un autre avocat avait été entre temps chargé de l'affaire. Je n'eus aucune réponse au sujet de la deuxième offre : jamais. J'attendais une citation : la citation ne vint pas.

Je n'ai jamais entendu dire qu'un témoin eût licence de se présenter devant une cour de Justice sans avoir été cité par l'accusation ou par la défense. Si je n'étais pas appelé à témoigner en faveur de Charles Maurras, alors que j'avais fait savoir que j'étais prêt à le faire, c'était sans doute que

mon témoignage était jugé inutile, ou inopportun, par ceux qui s'occpuaient de le défendre. Je ne pouvais pas, que je sache, être témoin malgré eux.

Pourquoi mon témoignage fut-il jugé inutile? Je ne veux pas croire que c'est parce qu'on prévoyait déjà le jour où l'on serait content de me reprocher de ne pas l'avoir donné. Le fait est que Pierre Boutang, dans l'intention très excusable de me nuire, a choisi un mauvais terrain. S'il ignorait que j'avais proposé de témoigner, ce qui serait assez surprenant puisque, je le répète, ceux qui ne l'ignorent pas sont bien connus de lui, n'a-t-il pas été un peu léger en ne prenant pas de renseignements, en ne se préoccupant pas d'assurer un peu plus solidement une accusation qu'il a eue huit ans pour préparer? S'il le savait... L'enseignement de la morale fait partie de l'enseignement de la philosophie. Mais il n'est pas besoin d'être un philosophe, un philosophe à l'état de neuf et non d'occasion, il suffit d'avoir reçu tout petit un enseignement moral élémentaire, pour savoir qu'il est très vilain de mentir.

Au fait, ces sentiments hostiles à l'occupant dont je pouvais témoigner aussi bien que personne, Pierre Boutang lui-même ne les connaissait-il pas? Il les connaissait sûrement, car il avait bien fait, à Lyon, quelques visites à Charles Maurras. Il les connaissait si bien qu'il n'a cessé, depuis lors, de les affirmer avec véhémence. A ce procès de Lyon où je n'ai pu venir apporter mon témoignage pour la raison que je viens de dire, pourquoi diable n'est-il pas venu apporter le sien? Car il n'a pas témoigné au procès de Lyon, que je sache : ou j'ai bien mauvaise mémoire.

★

N'est-il pas un peu trop facile, après cela, d'interpréter une phrase de moi : « Il est possible de transiger sans agir, mais il est impossible d'agir sans transiger » comme si elle était la tentative de justification personnelle d'un opportunisme intéressé? Je voulais critiquer seulement l'inflexibilité doctrinale d'une pensée politique qui refuse de tenir compte, dans des circonstances données, des forces qui se manifestent

dans le champ de l'histoire et de leur composition. J'ai un peu honte de faire appel, une fois de plus, aux métaphores maritimes qui parlent de vents et de courants, à l'image du navire qui tire des bordées et navigue obliquement par rapport à sa direction finale en utilisant même les vents contraires. A supposer même que Charles Maurras ait eu à chaque instant raison, entièrement raison contre tous ses adversaires, ce qui n'est pas le cas, encore aurait-il eu le tort de vouloir en toute circonstance distribuer partout les coups avec une égale force et une absolue inflexibilité. Il y a toujours un problème plus urgent qu'un autre, un ennemi plus menaçant qu'un autre. Peut-être, d'ailleurs, ai-je tort de parler d'intransigeance, car la volonté même d'intransigeance est conduite, devant le fait politique, à transiger, et parfois à transiger du mauvais côté. C'est ainsi qu'avant la guerre la ligue politique de *l'Action française* composa, en fait, ou fut composée, avec le conservatisme négatif de la bourgeoisie possédante plutôt qu'avec la volonté légitime de la classe ouvrière de sortir d'une condition humiliée et de détruire le rapport de maître à serviteur entre les fournisseurs des moyens de production et les fournisseurs de travail. J'aurais préféré le contraire. C'est ainsi que, sous l'occupation, même si, au regard d'une longue durée historique, les intérêts de l'Allemagne nationale-socialiste et les intérêts des démocraties anglo-saxonnes avaient paru également contradictoires avec l'espoir d'une renaissance de la grandeur française, même si le danger allemand n'avait pas été plus grand que l'autre, le danger allemand était du moins plus proche. La France avait plus à perdre, dans l'immédiat, infiniment plus à perdre, à une victoire de l'Allemagne nationale-socialiste qu'à une victoire des démocraties. Il fallait d'abord se sauver de l'Allemagne par la victoire des adversaires de l'Allemagne. Ensuite, on verrait. D'abord sortir de l'eau quand on se noie, même si les intentions de celui qui vous tend la main ne paraissent pas tout à fait pures. La victoire des démocraties était incertaine? Il fallait faire en sorte de ne pas la rendre plus incertaine, si peu que ce fût, en les combattant dans l'opinion française, en affaiblissant les appuis qu'elles pouvaient trouver dans la volonté française de résis-

tance. La victoire des démocraties était certaine, comme il apparut dès l'entrée en jeu des États-Unis — la puissance d'une nation dans la guerre des machines se mesurant aujourd'hui non au nombre de ses habitants, mais à la quantité de chevaux-vapeur ou de kilowatts dont elle dispose — comme il apparut plus évidemment encore à dater du débarquement en Afrique du Nord? Il était bon pour la France d'être dans le camp des vainqueurs afin de faire valoir quelques droits supplémentaires. En outre, il y avait la censure. La censure, même si les coups étaient portés avec une force égale contre les Anglo-Saxons et contre les Allemands, laissait tomber les coups sur les Anglo-Saxons avec toute leur force, amortissait ou arrêtait ceux qui tombaient sur l'Allemagne. L'impartialité de principe, à supposer qu'elle eût été justifiée, ce qu'elle n'était pas, devenait par la force des choses impartialité de fait. De même, aujourd'hui, censure mise à part, si l'on distribue également les coups entre l'Union soviétique et les États-Unis, on sait bien à qui cette impartialité profite : au plus proche ennemi. Un homme qui s'occupait de politique a dit avant moi qu'on ne pouvait pas agir sans transiger. Il a pris un exemple : la propagande antireligieuse fait partie, dans la doctrine et dans la pratique, de la propagande communiste. Mais voici que survient une grève où des ouvriers chrétiens font cause commune avec des ouvriers communistes. Faudra-t-il, pendant la grève, maintenir au même degré de virulence la propagande antireligieuse? Non. Il faudra y mettre une sourdine. Il faudra même l'oublier complètement, pendant un temps. La maintenir, ce serait diviser, dresser les uns contre les autres les ouvriers en grève, travailler à l'échec de la grève, faire le jeu du patronat. Celui qui a pris cet exemple savait assez bien ce qu'il voulait. Il n'était pas un opportuniste. Il était un philosophe, un aussi bon philosophe, pour le moins, que Pierre Boutang, bien qu'il ne fût pas agrégé. Mais il n'était pas seulement un philosophe. Il a montré qu'il n'avait de leçons à recevoir de personne en matière d'efficacité politique. Il s'appelait Lénine. Si, en matière d'efficacité politique, il me faut choisir entre Boutang et Lénine, je choisis Lénine.

Je reviens, pour finir, à ce qui me concerne personnelle-

ment (1). Afin de mieux montrer à ses lecteurs avec quelle indigne prudence j'ai abandonné, devant le mauvais vent, ou le bon vent, non seulement Charles Maurras, mais aussi les idées de ma jeunesse, Pierre Boutang écrit ceci :

« Le jeune homme plein de talent *(il s'agit de moi, merci)* représentait la fraction (inévitable à l'intérieur d'un mouvement divers et généreux comme la vie même, unifié dans l'essentiel, mais jetant joyeusement ses branches dans le libre espace) des *enragés*.

« Qui eût cru que cet enragé deviendrait ce modéré, que ce doctrinaire de la totalité sociale vivante prendrait la peau de l'âne libéral, qu'il y avait enfin tant de prudence personnelle chez ce jeune chef d'une éventuelle révolution fasciste?

« Le lieu commun tiré des âges de la vie et du plomb que l'on prend, avec l'âge, dans la cervelle, ne peut servir ici. Car des jeunes hommes, anciens compagnons de Thierry Maulnier, qui s'étaient engagés avec lui dans la direction étrangère à la *Seule France*, ont pris, sans métaphore, ce plomb dans la tête à l'heure des poteaux d'exécution. »

Tableau bien propre à susciter l'indignation des lecteurs

(1) On m'excusera de ne pas accorder trop d'attention à deux reproches de Georges Calzant, dans *Aspects de la France* du 23 janvier. Le premier est d'avoir rendu compte, dans un article de critique littéraire, d'un livre de Roger Stéphane, alors que Roger Stéphane a cru devoir rendre responsable Charles Maurras de l'assassinat de son père par la milice. Comme si l'attitude personnelle, d'un écrivain, justifiée ou non, ce n'est pas la question, dans une question tout à fait étrangère à la littérature, ou dans quelque question que ce soit, pouvait avoir le moindre rapport avec le droit, ou le devoir, qu'a un critique de parler d'un livre de cet écrivain. Je ne cite ce trait que pour montrer à quelles curieuses méthodes polémiques nous avons affaire.

Le deuxième reproche n'est pas moins curieux. Il est formulé sous forme de question : « Il y a un an, nous proposâmes à *la Table Ronde*, qui a inséré votre article, de publier la préface au second mémoire en révision. Refus. Dans la discussion au comité de rédaction, de quel côté vous êtes-vous rangé, Thierry Maulnier? »

Première réponse : si l'on m'avait demandé mon avis, je crois que j'aurais voté contre. Parce qu'un tel mémoire, ou un extrait d'un tel mémoire, n'eût pas été à sa place dans *la Table Ronde*, plus que n'y serait à sa place, par exemple, un mémoire pour la révision du procès Rosenberg.

Deuxième réponse : je n'ai jamais entendu parler, au comité de *la Table Ronde*, ou ailleurs, de cette proposition. Un autre membre du comité, que j'ai questionné, n'en avait pas entendu parler davantage. Le comité n'a jamais eu à en discuter.

crédules : les sincères, les purs, les convaincus du « fascisme » français ont pris leurs responsabilités et sont tombés courageusement sous les balles, tandis que Thierry Maulnier, au prix d'une esquive savante, se retrouvait assis confortablement dans les bras d'un fauteuil du *Figaro.*

Mais ce tableau n'a pu être dessiné qu'au prix d'une délicate petite imposture. Pierre Boutang n'est pas sans savoir que s'il y avait des « enragés » (j'accepte le mot) à *l'Action française* ou autour de *l'Action française* avant la guerre, ces enragés se divisaient en deux groupes : que les rédacteurs de *Je suis partout,* Robert Brasillach en tête, n'écrivirent qu'exceptionnellement à *Combat,* dont je m'occupais avec le très peu « fasciste » Jean de Fabrègues, et qu'ils rompirent complètement avec cette revue à la suite d'un article antifasciste de Maurice Blanchot et d'un article de moi contre l'antisémitisme ; qu'ils n'écrivirent *jamais* à l'*Insurgé;* que de mon côté je n'appartins jamais à l'équipe de *Je suis partout,* et que je n'étais pas d'accord avec cette équipe sur l'essentiel, comme *Je suis partout* me le fit bien voir lorsqu'il reparut sous l'occupation.

Je n'ai rien à renier de l'amitié que je portais à Robert Brasillach et de celle qu'il me portait, rien à renier des efforts que j'ai faits pour lui venir en aide dans le danger. Je tiens son exécution pour une des plus affreuses erreurs parmi les affreuses erreurs de la libération. Mais Pierre Boutang ne peut pas ignorer que nos routes étaient divergentes longtemps avant 1940. Robert Brasillach et les siens étaient « profascistes » et ne s'en cachaient pas. J'avais condamné le « fascisme », pour mon compte personnel, dès 1937, dans un livre qui s'appelait *Au-delà du nationalisme.* Je n'en acceptais ni l'antisémitisme, ni les propagandes obsessionnelles, ni la brutalité totalitaire, ni la « poésie » mystificatrice substituée à une analyse réelle des faits économiques — celle du marxisme étant infiniment plus sérieuse — ni la médiocrité petite bourgeoise qui veut en enfilant des bottes se garder le droit de mépriser le prolétariat, ni rien de ce que j'ai appelé « une singerie bourgeoise de la Révolution ». Ni, naturellement, la politique européenne antifrançaise. Si Pierre Boutang n'en est pas informé, il pourra se renseigner en lisant, notam-

ment, les numéros de *Combat* parus après Munich, dans l'hiver 1938-1939, ces numéros où je demandais l'élaboration d'une doctrine d'intérêt national qui ne fût pas fasciste, et la recherche de toutes les alliances possibles pour faire échec à l'expansion fasciste, y compris l'alliance soviétique. Ce qui m'ennuie, dans le cas de Pierre Boutang, c'est qu'il est parfaitement informé. C'est que ses erreurs sont des erreurs délibérées. Qu'il ne soit pas gentil avec moi, c'est son droit, bien sûr. Pourquoi le serait-il? Il n'a pas de raisons de l'être. Mais il y avait certainement, pour un dialecticien aussi adroit que lui, des moyens de n'être pas gentil en restant honnête. J'espère que s'il lui reste encore de l'amertume à mon égard — qui est sans amertume? — il ne l'épanchera pas, la prochaine fois, dans un verre truqué.

Deuxième post-scriptum. — Toujours au sujet de Charles Maurras. Dans les *Communistes et la paix* (*les Temps modernes*, numéros 84-85) Jean-Paul Sartre après avoir contesté le droit de la République à mettre en prison ses adversaires (Jacques Duclos), ce qui est en violation avec le principe de la liberté dont elle se réclame, Jean-Paul Sartre, donc, ajoute ces lignes qui me laissent perplexe :

« Donc, vous défendez Maurras? Pas du tout. Maurras était un bourgeois, qui tirait toutes ses ressources de la société bourgeoise ; il avait la culture et l'aisance qui donnent un vrai contenu aux libertés formelles : il trahissait sa classe au profit d'une petite minorité bourgeoise. »

Ainsi, selon Jean-Paul Sartre, il était juste de mettre Charles Maurras en prison, non comme traître à son pays, — ce qu'a dit pourtant le jugement, — mais comme *traître à sa classe*. Auquel cas le jugement tel qu'il a été motivé était une imposture. Auquel cas il faut admettre, d'autre part, que le crime de *trahison de classe* devrait être prévu, et puni, par le code pénal des démocraties libérales. Ce qui est assez curieux.

Mais Jean-Paul Sartre, lui-même, est un bourgeois, non? Il a la culture et l'aisance, etc., non? Il trahit sa classe, la classe bourgeoise, au profit du prolétariat révolutionnaire qui veut régler son compte à cette classe, non?

Donc, Jean-Paul Sartre considère qu'il serait légitime que la IVe République le mît, lui, en prison, comme elle a mis en prison Charles Maurras, et pour la même raison.

J'avoue que j'ai peine à le suivre jusque là.

Troisième post-scriptum. — Au moment de donner ce qui précède à l'impression, j'apprends, coup sur coup, le verdict du procès d'Oradour et le refus du président Eisenhower de gracier les époux Rosenberg. Il faut protester, et protester encore, quelle que puisse être l'inutilité des protestations.

Thierry Maulnier.

SUD

(Suite) (1)

ACTE II

SCÈNE I

Même décor qu'au premier acte. Il n'y a pas d'intervalle dans le temps entre le premier et le second acte. Le jeune homme en noir se découvre et avance d'un pas. Wicziewsky ne bouge pas et paraît frappé de stupeur.

LE JEUNE HOMME EN NOIR

Permettez-moi de me présenter : Erik Mac Clure.

IAN, *avance et tend la main à Mac Clure.*

Excusez-moi. Je ne m'attendais pas... Lieutenant Ian Wicziewsky.

MAC CLURE

M. Broderick m'a beaucoup parlé de vous, lieutenant Wicziewsky. Vous trouverez singulier que je ne sois pas entré par la grande porte de la véranda, mais à vrai dire, j'espérais qu'un domestique viendrait à ma rencontre et m'annoncerait à M. Broderick. *(Silence.)* Puis-je savoir, s'il vous plaît, pourquoi vous me regardez ainsi? *(Silence.)*

IAN *se remettant.*

Étiez-vous seul quand vous êtes entré?

MAC CLURE

Mais... oui. J'ai laissé mon cheval dans l'avenue et ne voyant personne, je me suis dirigé vers la maison. J'avoue ne pas bien comprendre ce que vous voulez dire.

(1) Cf. *la Table Ronde* nº 62.

IAN

Il m'a semblé voir quelqu'un derrière vous.

MAC CLURE

Non. Personne ne m'accompagnait. Sans doute ne m'attendait-on pas si tôt.

IAN

Si.

MAC CLURE

Pourrais-je vous demander quelque chose? Je voudrais m'entretenir en particulier avec M. Broderick, si vous voulez bien.

IAN

C'est très facile. *(Il va vers la droite et tire le cordon d'une sonnette.)* Excusez-moi, il me semble vous avoir vu l'an passé au bal donné à Beaufort par le 50e d'artillerie légère. Quelques civils étaient invités.

MAC CLURE

Je crois que vous devez me confondre avec quelqu'un d'autre. Jamais encore je ne suis allé à un bal. Je ne danse pas.

IAN

La ressemblance est extraordinaire.

MAC CLURE, *avec froideur.*

Pour ma part, en tout cas, je suis sûr de ne vous avoir jamais vu.

(Un domestique paraît à la porte de droite.)

IAN, *sans quitter Mac Clure des yeux.*

Va dire à M. Broderick que M. Erik Mac Clure désire lui parler au salon. *(Le domestique sort.)* J'ai l'impression de vous connaître un peu, malgré tout. On m'a parlé de vous, à Bonaventure, et de la manière la plus flatteuse. *(Mac Clure s'incline légèrement sans répondre.)* Tout à l'heure encore, Mrs. Strong, la sœur de M. Broderick...

MAC CLURE

Oh ! nous n'avons échangé que quelques mots, elle et moi. C'est à mon père, surtout, qu'elle a parlé.

IAN

Si j'ai bien compris, vous faites à M. Broderick le plaisir de passer deux jours à la plantation.

MAC CLURE

M. Broderick m'a en effet invité pour deux jours, mais...

IAN

Malheureusement, je dois quitter Bonaventure à l'aube.

MAC CLURE

Je ne pourrai moi-même y rester plus de quelques heures, au plus tard jusqu'à demain matin.

BRODERICK, *entrant par la droite*

Monsieur, soyez le bienvenu à Bonaventure.

MAC CLURE

Je vous remercie, monsieur. Je vous serais reconnaissant de m'accorder un entretien de quelques minutes... *(Il jette les yeux vers Wicziewsky)* seul avec vous.

BRODERICK

Seul? Est-il absolument nécessaire que le lieutenant Wicziewsky...

MAC CLURE

C'est la plus grande faveur qu'il puisse me faire à présent. *(Il s'incline; le lieutenant Wicziewsky s'incline et sort par la droite.)* Vous m'excuserez d'avoir été aussi formel. Le lieutenant Wicziewsky est d'origine polonaise, m'a-t-on dit.

BRODERICK

Oui.

MAC CLURE

Se rend-il compte du sens que prend son uniforme à l'heure actuelle?

BRODERICK, *il lui fait signe de s'asseoir et s'assoit lui-même.*

Gardons-nous de rien conclure de la couleur d'un uniforme avant que la guerre éclate... si elle doit éclater.

MAC CLURE

Je ne tire aucune conclusion. Le lieutenant Wicziewsky est libre d'agir comme bon lui semble. En ce qui concerne la guerre dont on nous menace, il n'est pas sûr qu'elle ait lieu. Le Nord n'a aucune envie de se battre.

BRODERICK

A vrai dire, ce n'est pas le Nord que je crains, c'est le Sud et singulièrement le général Beauregard.

MAC CLURE

Vous avez tort. Le général Beauregard voit juste. Il ne frappera le premier coup que si l'honneur du Sud est atteint, pas avant. Vous vous souvenez de ce que dit Shakespeare : « Être grand, c'est ne pas bouger sans forte raison... »

BRŐDERICK

« ... mais trouver grand sujet de querelle dans un fétu de paille quand l'honneur est en jeu. » Le fétu de paille, en l'occurrence, c'est ce maudit fort Sumter. Pourquoi Dieu a-t-il mis cette petite île là où elle se trouve?

MAC CLURE

Ce n'est pas Dieu qui a construit le fort. Cependant, rien n'arrivera sans que Dieu l'ait permis.

BRODERICK, *il se lève.*

Mais c'est la permission de Dieu que je trouve effrayante! Il nous envoie son Évangile à travers des flots de sang. *(Geste de Mac Clure.)* Non, laissons cela, je vous en prie. Mes idées sur ce point ne pourraient que vous scandaliser. Vous aviez, je crois, quelque chose à me dire.

MAC CLURE

Oui.

BRODERICK

J'aurai moi-même un service à vous demander dans un instant.

(Il se rassoit.)

MAC CLURE, *doucement.*

Je ne suis pas venu ici pour vous demander un service.

BRODERICK

Excusez-moi. Depuis quelques jours, je me sens inquiet, malheureux même. J'ai parlé trop vite. Je pensais que vous désiriez me parler de votre plantation.

MAC CLURE

C'est en effet de cela que je voulais vous parler. Nous l'avons vendue la semaine dernière. Sans esclaves, une plantation devient impossible à entretenir, et Dieu ne voulait pas que nous eussions des esclaves.

BRODERICK

Qu'en savez-vous?

MAC CLURE

Mon père le sentait aussi vivement que moi. Je l'ai mené hier à Charleston, chez nos cousins Manigault qui ont offert de le recueillir.

BRODERICK

Et vous? Qu'allez-vous faire?

MAC CLURE

Je me proposais de vous le dire en fin de soirée, si vous me permettez d'attendre jusque-là.

(La lumière est à présent si faible qu'on distingue à peine la silhouette des deux hommes.)

BRODERICK

Ce que vous allez m'apprendre, je crois le deviner, mais je me ferais scrupule de vous poser une question. *(Silence.)* Puisque nous sommes seuls, je voudrais vous parler du lieutenant Wicziewsky. Quelle impression vous fait-il?

MAC CLURE, *une hésitation.*

Il m'est difficile de vous répondre. Je ne l'ai vu qu'une minute ou deux. D'une façon générale, je suis bien disposé à l'égard de tout être humain...

BRODERICK

Y a-t-il dans votre esprit une réserve en ce qui concerne ce jeune homme?

MAC CLURE

Une réserve? Non. Il s'est montré courtois... presque trop, m'a-t-il semblé. En même temps, il m'a paru troublé. Sans doute est-il plus sensible que moi à toutes ces rumeurs de guerre dont on nous fatigue les oreilles depuis quinze jours.

BRODERICK

Est-ce là tout?

MAC CLURE

Mais oui. Je suis prêt à croire tout le bien qu'on me dira de lui.

BRODERICK

Vraiment? *(Silence.)* Si je vous parle du lieutenant Wicziewsky que vous connaissez à peine, c'est qu'une raison importante me pousse à le faire. A vrai dire, l'idée m'est venue tout d'un coup et par une sorte d'inspiration, que vous pouviez m'aider.

MAC CLURE

De quoi s'agit-il?

BRODERICK

Pour tout dire en un mot, je suis persuadé qu'il est pour le Sud, mais un dernier scrupule de loyauté envers le gouvernement fédéral lui fait garder cet uniforme. Demain matin, il doit regagner son poste au Fort Sumter.

MAC CLURE

Il m'a dit, en effet, qu'il partait à l'aube.

BRODERICK

Mais s'il part et que la guerre éclate, il ne reviendra jamais. Je voudrais...

(Il se lève et se détourne un peu de Mac Clure.)

MAC CLURE

Que voudriez-vous?

BRODERICK

Je voudrais que vous l'empêchiez de partir.

MAC CLURE, *il se lève également.*

Voulez-vous mon sentiment?

BRODERICK

Je vous supplie de me le dire sans détours.

MAC CLURE

Cet homme est un déserteur.

BRODERICK

Qui vous permet...? Je ne comprends pas.

MAC CLURE

Voulez-vous examiner la question avec calme? Le commandant Anderson est enfermé dans le fort Sumter avec ses troupes. Il a reçu, voici trois jours, un ultimatum du général Beauregard menaçant de le bombarder s'il n'évacuait pas le fort. Dans ces circonstances, croyez-vous normal qu'il accorde une permission au lieutenant Wicziewsky?

BRODERICK

Il y a beaucoup de laisser aller de part et d'autre. Nous ne sommes pas en guerre. Vous-même ne croyez pas à la guerre. Je n'ai aucune raison de penser que le lieutenant Wicziewsky m'ait dit un mensonge. Du reste, il doit retourner à son poste demain matin.

MAC CLURE

Il n'y retournera pas.

BRODERICK

Mais qu'en savez-vous? Et d'où vous vient cette assurance?

MAC CLURE

Je suis tout prêt à vous faire des excuses si le lieutenant Wicziewsky retourne demain matin au fort Sumter. Depuis quand est-il ici?

BRODERICK

Depuis le soir de l'ultimatum.

MAC CLURE

A-t-il quitté la plantation depuis son arrivée?

BRODERICK

Non. Il est allé au silo tout à l'heure avec mon fils, mais il n'a pas quitté Bonaventure, que je sache. Je commence à me demander...

MAC CLURE

N'ayez aucune inquiétude. Le lieutenant Wicziewsky ne se battra pas pour le Nord.

BRODERICK

Alors, que fait-il ici, dans cet uniforme?

MAC CLURE, *riant.*

Il fait ce que font beaucoup de jeunes Américains à l'heure actuelle : il s'interroge. Quitter son régiment n'est pas tellement aisé. D'abord il faut un costume de civil. Le demander n'est pas agréable...

BRODERICK

Vous supposez qu'il va s'engager dans les troupes du Sud?

MAC CLURE

Je ne suppose rien.

(Un domestique entre et pose une lampe allumée sur la table. — Édouard Broderick se laisse tomber dans un fauteuil. Mac Clure reste debout. — Le domestique sort.)

BRODERICK, *à mi-voix.*

Au fond, je ne vois pas pourquoi il serait obligé de se battre pour le Sud. Nos querelles lui sont étrangères. Je comprends son incertitude, son désarroi...

MAC CLURE

Si la guerre éclate demain, le lieutenant Wicziewsky peut

très bien endosser un costume civil et rester tranquillement à Bonaventure — ou ailleurs.

BRODERICK

Je ne vous cache pas que le ton de vos paroles me déplait, monsieur.

MAC CLURE

Désirez-vous que je m'en aille?

BRODERICK

Non. Restez, je vous en prie. J'ai eu tort de vous poser ces questions, mais il y a un doute dans mon esprit et j'en souffre. Je suis inquiet de tout ce que j'entends, de tout ce que je vois. Ce qui se prépare est effrayant, j'en ai la certitude. Quant au lieutenant Wicziewsky... Mais non, je ne peux pas parler de lui... je... *(Silence.)* Ne le jugez pas.

MAC CLURE

J'ai grand pitié de lui.

(Il va regarder par la fenêtre devant laquelle il demeure immobile. On entend un bruit de roues devant la maison, puis des voix. Presque aussitôt, un domestique entre, s'incline devant Édouard Broderick et sort.)

BRODERICK *(il semble sur le point de dire quelque chose et se ravise.)*

Allons sur la véranda. Je crois que nos invités arrivent.

(Exeunt.)

SCÈNE II

Regina entre par la gauche et se laisse tomber dans un fauteuil. Pendant un instant, elle demeure comme hébétée, absolument immobile. On entend un bruit de rires et de paroles qui vient de la droite. Angelina entre en courant par la droite.

ANGELINA

Regina, tu as vu Erik Mac Clure? Il est encore mieux que je ne croyais, mais pourquoi s'habille-t-il de noir alors qu'il fait si beau? Eh bien! qu'est-ce que tu as? Tu as à peine le temps de changer de robe.

REGINA

Je veux être seule. Après ce que je t'ai dit tout à l'heure, tu dois comprendre... Je monterai m'habiller dans un instant.

ANGELINA

Veux-tu que je monte avec toi?

REGINA

Non, laisse-moi, Angelina.

(Angelina sort. Regina demeure immobile. Derrière elle, par la gauche, entre Wicziewsky.)

IAN, *rapidement.*

Je désire parler à Angelina. Savez-vous où elle est?

REGINA, *elle se lève et se retourne.*

Non. *(Tout à coup.)* Lieutenant Wicziewsky, j'ai quelque chose à vous dire.

IAN, *comme s'il n'avait pas entendu.*

Je voudrais lui parler seul. Ne pourriez-vous...

REGINA

J'irai la chercher si vous m'écoutez un instant.

IAN,

Qu'avez-vous à me dire?

REGINA

Tout à l'heure, alors que nous étions seuls dans cette pièce vous m'avez dit de vous parler.

IAN

Tout à l'heure n'est pas maintenant.

REGINA

Vous avez compris que j'avais quelque chose à vous dire. C'était vrai. Savez-vous de quoi il s'agissait?

IAN

Naturellement.

REGINA

Pourquoi naturellement?

IAN

Parce qu'il n'y avait qu'à vous voir. Maintenant aussi, du reste.

REGINA, *elle se cache le visage dans les mains.*

Honte! Honte! Je meurs de honte devant vous.

IAN

Allez me chercher Angelina.

REGINA

De quel droit me donnez-vous un ordre?

IAN, *haussant les épaules.*

Ne jouez pas la comédie. Je sais à quoi m'en tenir sur vous. Vous tremblez, Regina. J'ai tous les droits. Je n'ai plus besoin d'entendre ce que vous avez à me dire.

REGINA

Vous y teniez beaucoup tout à l'heure.

IAN

Je ne suis plus le même que tout à l'heure. Depuis tout à l'heure il s'est passé quelque chose. *(La saisissant brusquement par le poignet.)* Eh bien, dis-le, ce que tu as à me dire ! Humilie-toi, petite orgueilleuse ! Puisque c'est cela que tu veux...

REGINA, *se dégageant.*

Laissez-moi ! Je vous hais.

IAN

Pensez-vous que je ne le sache pas, cela aussi? Allez me chercher Angelina.

REGINA

Non. *(Ian sort par la gauche. Regina va pour le suivre et s'arrête soudain au milieu de la pièce.)* Ian !

(Presque au même instant entre Édouard Broderick.)

SCÈNE III

REGINA

Mon oncle !

BRODERICK

Regina ! Je me demandais où tu étais. Il faut venir avec moi. Nous dînons dans quelques minutes.

REGINA

Excusez-moi, mon oncle. Je ne dînerai pas. Je ne me sens pas bien.

BRODERICK

Qu'y a-t-il, mon enfant? Tu n'es pas malade?

REGINA

Je ne sais pas. Je veux m'étendre sur mon lit. *(Brusquement.)* Mon oncle, je voudrais mourir !

BRODERICK, *il lui prend les mains.*

Que dis-tu? Il ne faut pas parler ainsi, petite Regina. C'est à cause de la guerre? Mais il n'y aura peut-être pas de guerre...

REGINA

Non, non. Ce n'est pas à cause de la guerre.

BRODERICK

... Ou alors parce que tu quittes Bonaventure. Tu peux rester, si tu veux. Je te l'ai dit.

REGINA

Je puis rester...

BRODERICK

Toi seule en décideras, mon enfant. Si c'est cela qui te soucie, nous pouvons en reparler demain matin. Es-tu sûre qu'il n'y a pas autre chose?

REGINA

J'apprécie votre bonté, mon oncle, mais vous ne pouvez rien pour moi.

BRODERICK, *laissant aller ses mains.*

Je ne veux pas insister, Regina. Pourtant, cela me trouble de te voir ainsi. Je te croyais, je te crois encore si forte.

REGINA

Je serai forte quand il le faudra. Voulez-vous me permettre de me reposer dans ce fauteuil? *(Geste vers un grand fauteuil à gauche.)* Dans un instant, je vous rejoindrai.

BRODERICK

Bien entendu, ma petite fille. C'est le fauteuil dans lequel ma mère se pelotonnait quelquefois pour dormir. On lui jetait un châle sur les pieds.

(Il serre la main de Regina et sort par la droite. — Regina se blottit dans le fauteuil, Angelina entre par la gauche en robe blanche. Elle va se regarder dans une grande glace et aperçoit Regina dans le fauteuil.)

ANGELINA

Tu n'es pas encore habillée ! Viens avec moi sur la véranda. On annonce le souper dans un quart d'heure.

REGINA

Je ne peux pas aller comme ça.

ANGELINA

Cela n'a pas d'importance. La fille de Mme Riolleau est en toilette de voyage. Je l'ai vue par la fenêtre de ma chambre. Ce n'est pas un grand souper.

REGINA

Je ne veux pas voir le lieutenant Wicziewsky.

ANGELINA

Tu ne seras certainement pas assise à côté de lui. A ta place je ne lui adresserais seulement pas la parole. J'aurais pour lui le mépris souverain qu'une femme doit avoir pour n'importe quel homme. Et alors, tu verrais... Tu verrais ton petit lieutenant polonais accourir comme un chien...

REGINA

Tais-toi, Angelina. Tu ne sais pas ce que tu dis.

ANGELINA

Moi, je ne veux pas qu'on me laisse une minute avec Erik Mac Clure. Il serait tout à fait capable de me faire une nouvelle déclaration. Si tu vois qu'il se dirige de mon côté, tu viens à la rescousse. Compris? Oh, ce souper m'amuse! Quel dommage que tante Eveline ne me permette pas de me coiffer comme je veux!

REGINA, *elle se lève tout à coup et va vers la droite.*

Allons, viens, ma petite fille.

ANGELINA

Je ne veux pas qu'on m'appelle : ma petite fille!

(Elles sortent à droite.)

SCÈNE IV

Entre par la gauche Eliza, la femme de chambre de Mrs. Strong. Elle a dépassé la trentaine; grande fille sèche, plutôt jaune que café au lait, avec des cheveux crépus. Elle porte un grand tablier de mousseline blanche et un bonnet de dentelle à longs rubans. Pendant un assez long moment, elle reste plantée devant la grande glace et se considère en silence, puis elle dit :

ELIZA

Eliza Fermor, tu es une belle femme. *(Elle se regarde de face, puis de trois quarts.)* Pâle, pâle, mais belle. *(Elle étend une de ses mains.)* Comme elle est blanche... C'est effrayant ! Donnez-moi votre main, Eliza, et allons nous promener sur l'étang, au clair de lune. Tous les deux dans la barque... *(Elle se tourne un peu dans un sens et dans l'autre tout en monologuant à mi-voix.)* La barque avance entre les arbres, entre les grands cyprès qui poussent dans l'eau noire. Ah, je me sens romantique ! *(Elle se pince violemment les oreilles puis agite les deux mains à la hauteur de son visage.)* Les oreilles bien rouges et les mains bien blanches... comme une dame de qualité !

(Entre par la gauche Jeremy, nègre un peu grisonnant, en livrée bleue à grands boutons de cuivre.)

JEREMY

Qu'est-ce que vous faites là, mademoiselle Liza? Si Maîtresse vous voit, elle va vous tirer les cheveux.

ELIZA

Apprenez, nègre, que personne ne m'a jamais tiré les cheveux à Bonaventure. Et si Maîtresse me voit ici, je lui dirai la vérité ; à savoir que je mets de l'ordre au salon, *(elle tapote un coussin)* vu qu'on reçoit ce soir des personnes de qualité.

JEREMY

Mme Riolleau et sa fille, ça, c'est de la qualité. Le colonel Chatard aussi, et le jeune M. Mac Clure. Tout ça, c'est de la qualité. Mais le lieutenant étranger, je sais pas.

ELIZA

Le lieutenant étranger aussi. D'abord, il ne serait pas invité s'il était pas aussi bien que les autres. Ici, nous ne recevons que de la qualité. Vous n'y entendez rien.

JEREMY

C'est peut-être de la qualité étrangère, le lieutenant.

ÉLIZA

Il n'y a pas de qualité étrangère. Il y a la qualité pure et simple. Redressez-moi ce fauteuil à bascule, nègre.

JEREMY

Oui, mademoiselle Liza. *(Il obéit.)* Dans les champs de coton, on dit qu'il va y avoir la guerre.

ELIZA

Maîtresse est sûre que non. Je suppose qu'elle est mieux informée que vous.

JEREMY

Uncle John dit que le Seigneur va faire un exemple. Qu'est-ce que c'est qu'un exemple? Un miracle pour les noirs?

ELIZA

Uncle John est un vieux radoteur. Il n'y aura pas de guerre. Tout va rester en ordre. Vous m'entendez?

JEREMY

Oui, mademoiselle Liza, mais j'ai peur. Depuis trois jours, je ne peux pas fermer l'œil. Il y a trop de noirs qui parlent de s'enfuir. Maître ne sait pas. Ils ont peur, eux aussi, ils sont comme des moutons devant l'orage. Je crois que si j'entendais un coup de canon, je tomberais mort.

ELIZA

Vous voulez fuir?

JEREMY

Non. Je n'ai pas dit ça. Et puis, c'est trop difficile et je suis trop vieux, mais je ne peux pas vivre dans la peur. Je ne suis pas courageux.

ELIZA

Depuis un instant, je m'en doutais. Mais que craignez-vous donc, nègre? S'il y a une guerre, ce n'est pas vous qui vous battrez.

JEREMY

Oui, mais à la fin des fins, c'est toujours les noirs qui paient.

ELIZA

Chansons. Retournez à l'office, Jeremy.

(Elle marche sur lui; il fuit vers une porte de droite.)

JEREMY, *avant de disparaître.*

Vous avez beau parler comme les blancs, mademoiselle Liza, vous êtes de notre race. Quand vous mourez, on vous enterre avec nous autres.

ELIZA

Veux-tu t'en aller! *(Jeremy disparaît. — Eliza retourne vers la grande glace et se caresse les cheveux.)* Presque droits. A peine une petite ondulation çà et là. Il ferait beau voir que Maîtresse me les tire. Je l'empoisonnerais comme on a empoisonné sa mère. Ce vieux fou de Jeremy...

(Angelina entre brusquement par la droite.)

ANGELINA

Va-t'en, Eliza. Je veux être seule.

ELIZA

Bien, Mademoiselle.

(Elle sort par la gauche. Wicziewsky entre par la droite.)

IAN

Angelina! Qu'y a-t-il?

ANGELINA

Rien, mais rien du tout.

IAN

Pourquoi vous êtes-vous sauvée?

ANGELINA

Je ne veux plus entendre ce qu'ils ont à dire. C'est tout.

IAN

Vous avez peur?

ANGELINA

Ne soyez pas ridicule. Je n'ai peur de rien. Mais je m'ennuie avec eux, simplement.

IAN

Mme Riolleau exagère beaucoup. On dirait qu'elle se plaît à grossir les mauvaises nouvelles, à inquiéter...

ANGELINA

Je me soucie bien de Mme Riolleau. D'abord je suis certaine qu'il n'arrivera rien. Depuis mon enfance, je n'entends parler que de catastrophes imminentes. Aujourd'hui, c'est la guerre. Hier c'était le soulèvement des noirs dont on menace le Sud depuis un quart de siècle. Tout cela m'assomme. Et il ne se passe rien, vous avez remarqué? Depuis que je suis sur terre, il ne se passe rien. Pouvez-vous seulement imaginer qu'il se passe quelque chose ici? Nous vivons au bout du monde.

IAN

Ce n'est pas une raison.

ANGELINA

Pour moi, c'est une raison. Il faut une heure en calèche pour aller à la ville la plus proche. J'aime qu'il y ait cette distance... Et puis, la maison est en place depuis plus de quatre-vingts ans, et plus il y a de temps que les choses sont en place, plus elles ont de chances de durer. On dit que le niveau du sol a monté à la plantation. Moi, je crois que ce sont les murs qui s'enfoncent dans la terre, comme pour mieux se piéter contre l'ennemi.

IAN

Vous vous croyez donc menacée?

ANGELINA

On est toujours menacé par quelque chose. Oh ! je ne pense pas à la guerre ni à ces absurdes bruits qui courent sur une révolte d'esclaves. Mais il suffit que la maison soit belle et que nous soyons... ce que nous sommes, pour qu'il y ait quelque chose qui veuille nous détruire. Notre existence même est un défi, dans notre Sud. Vous ne pouvez pas comprendre. Vous venez d'ailleurs.

IAN

Je viens d'un pays que l'histoire a supprimé parce que son existence était peut-être un défi.

ANGELINA

Oh ! vous ne connaissez pas le Sud. On ne pourrait pas supprimer le Sud. S'il y avait une guerre et que nous fussions battus, la victoire du Nord serait une sorte de suicide pour l'Amérique entière, parce que ce qu'il y a de meilleur sur la terre américaine, c'est nous.

IAN

Je trouve très singulier que, sans croire à la guerre, vous sentiez malgré tout le poids d'une menace.

ANGELINA

Ce n'est peut-être que la menace de la mort.

IAN

A votre âge, parler de la mort...

ANGELINA

Vous me prenez pour une petite fille que l'idée de la mort n'effleure même pas.

IAN

Enfin, vous y pensez quelquefois, à la mort?

ANGELINA

Oui et non. Comme ça. Il y a des jours où, quand ma négresse me peigne, je me dis : « Tu peignes une morte. » C'est une idée folle qui me traverse l'esprit, et je ne sais pas pourquoi. Au fond, cela ne me tourmente pas beaucoup. La mort, c'est pour les autres.

IAN

Mais s'il y avait une catastrophe, une vraie catastrophe?

ANGELINA

Je ne sais pas ce que c'est.

IAN

Puissiez-vous ne jamais le savoir. Je voudrais vous parler, Angelina. Tout à l'heure, vous avez dit quelque chose qui m'a frappé, sur le sentiment d'une menace.

ANGELINA

Oh ! vous savez, je ne l'ai pas toujours. Généralement, c'est quand la nuit tombe.

IAN

Ainsi, par exemple, ce soir...

ANGELINA

Ah ! laissez-moi, lieutenant Wicziewsky. Vous feriez mieux de retourner à la véranda. Je n'aime pas cette conversation.

IAN

Angelina, je ne vous ai jamais prise pour une petite fille. Si j'ai cherché à vous parler seul, c'est que j'ai quelque chose d'important à vous dire.

ANGELINA, *flattée.*

A moi?

IAN

Oui, certainement. A vous. Mais auparavant, je voudrais que vous me permettiez de vous poser une question. Elle est très délicate, et j'hésite.

ANGELINA

Je me demande de quoi il peut bien s'agir.

IAN

Il faudra d'abord que je vous avoue quelque chose qui, à coup sûr, ne manquera pas de vous déplaire fortement.

ANGELINA

Puisque me voilà prévenue...

IAN

Ai-je la promesse que vous m'excuserez?

ANGELINA

Oui.

IAN

Sûr?

ANGELINA

Lieutenant Wicziewsky, vous êtes insupportable.

IAN

Tout à l'heure, alors que vous parliez ici avec Mlle Regina, je suis entré, vous souvenez-vous, pour vous dire que Mrs. Strong vous attendait toutes les deux sur la véranda.

ANGELINA

Oui. Eh bien?

IAN

Malgré moi, j'ai entendu une partie de ce que vous disiez.

ANGELINA

J'en étais sûre! Lieutenant Wicziewsky, je vous déteste.

IAN

Vous avez promis que vous m'excuseriez.

ANGELINA

Je vous excuse, mais je vous déteste. C'est comme si vous écoutiez aux portes, comme un esclave.

IAN

Je n'écoutais pas. J'ai entendu malgré moi. Il était question d'Érik Mac Clure.

ANGELINA

Cela ne vous regarde pas.

IAN

Si je vous parle d'Érik Mac Clure, Angelina, c'est que j'ai saisi malgré moi une phrase que vous avez dite à Regina touchant une lettre qu'il vous aurait écrite.

ANGELINA

Eh bien ! ayant entendu cette phrase qui ne vous regardait pas, vous auriez dû immédiatement quitter la pièce ou nous informer de votre présence.

IAN

Au lieu de quoi, je suis resté jusqu'à la fin de votre récit.

ANGELINA

C'est indigne.

IAN

Ce serait indigne si la simple curiosité m'avait retenu, mais j'avais d'autres raisons.

ANGELINA

Lesquelles, s'il vous plaît?

IAN

Une seule devra vous suffire. Je ne souffrirai pas que cet homme vous écrive des lettres d'amour. *(Subitement furieux.)* Vous m'entendez?

ANGELINA

Êtes-vous fou? *(Elle se lève.)* De quel droit me parlez-vous sur ce ton?

IAN, *il se lève aussi.*

Pardonnez-moi, Angelina. J'ai cédé à un mouvement d'impatience. Est-il vrai qu'Érik Mac Clure vous ait écrit une lettre d'amour? N'était-ce pas peut-être un de ces rêves comme nous en faisons tous et comme semblait le croire Mlle Regina? Voyez-vous, on imagine difficilement un jeune homme si grave, et même si sévère, faisant une déclaration à une jeune demoiselle de dix-sept ans.

ANGELINA

Je n'ai pas d'explication à vous donner. Je vous trouve impertinent et ridicule.

IAN

Vous me jugeriez moins durement si vous saviez comme je souffre. *(Silence.)* Angelina, vous êtes amoureuse d'Erik Mac Clure.

ANGELINA

Si c'était vrai, en quoi cela pourrait-il vous toucher?

IAN

Cela me touche en plein cœur... *(Il se détourne, fait quelques pas vers la gauche et revient vers Angelina. Après une hésitation.)* ... parce que je vous aime.

(Angelina recule d'un pas et le regarde longuement.)

ANGELINA

Je ne vous crois pas, lieutenant Wicziewsky.

(Elle se dirige rapidement vers la droite et sort. Wicziewsky demeure absolument immobile. Au bout de quelques secondes, Edouard Broderick entre par la droite.)

BRODERICK

Qu'y a-t-il? J'ai croisé Angelina. Elle avait l'air bouleversée.

IAN

Je ne sais ce qu'elle a.

BRODERICK, *s'asseyant.*

Notre conversation sur la véranda l'a troublée peut-être. Je n'aime pas qu'on parle devant elle de la guerre. Ah, je voudrais que cette nuit prenne fin! L'incertitude où nous sommes a quelque chose que je ne supporte pas. Ce serait presque un soulagement d'entendre le canon.

IAN

Nous ne l'entendrons peut-être jamais.

BRODERICK

Vous avez toujours été plus optimiste que moi.

IAN

Je ne suis pas optimiste. Je crains au contraire qu'il n'y ait sur nous... une ombre.

BRODERICK

J'ai ce sentiment depuis des semaines.

IAN

Je l'ai, moi, depuis une heure.

BRODERICK

Depuis une heure? Avez-vous appris du nouveau.

IAN

Non, rien. Il s'agit de tout autre chose. Je ne sais comment expliquer ce que je veux dire... Pourtant, je voudrais en

parler à quelqu'un, chercher à m'en délivrer comme on se délivre d'un songe en le racontant, mais je ne puis espérer d'être compris. Depuis un moment, tout est changé en moi.

BRODERICK

Pensez-vous que je ne l'aie pas deviné? vous paraissiez si troublé tout à l'heure.

IAN

Tout à l'heure?

BRODERICK

Oui, quand le jeune Mac Clure est entré ici.

IAN

C'est peut-être en partie à cause de cela. Je veux dire qu'il y a eu, en effet, une sorte de coïncidence entre le moment où il est entré ici et celui où j'ai eu cette impression soudaine.

(Silence.)

BRODERICK

Eh bien! Ian?

IAN

Quand il a paru tout à coup, dans cette porte, j'ai vu près de lui, à sa gauche, un peu en arrière de lui, quelqu'un.

BRODERICK

Un domestique probablement.

IAN

Non, un homme vêtu comme un soldat, vêtu comme moi, mais le visage couvert d'un drap noir ou de quelque chose qui ressemblait à un vêtement qu'on lui aurait jeté sur la tête.

BRODERICK

Ce que vous avez cru voir dans la lumière du crépuscule n'a rien qui m'étonne vraiment. A cette heure du jour, dans nos régions, il arrive que de telles illusions soient possibles.

IAN

Non, j'ai senti au plus profond de moi que cela était vrai. L'homme ne bougeait pas. Au bout de quelques secondes, il n'était plus là.

BRODERICK

N'avais-je pas raison de vous dire qu'il s'agissait d'une illusion?

IAN *(comme s'il n'avait pas entendu.)*

Il a disparu seulement quand j'ai eu le temps de le voir. Il a transmis son message et il est parti.

BRODERICK

Son message? Ian, ce que vous racontez n'a pas de sens.

IAN

Chez nous, dans la vieille patrie, ces choses ont un sens. L'homme était de ma taille et vêtu comme je le suis.

(Silence.)

BRODERICK

Vous êtes resté seul avec Mac Clure un instant.

IAN

Seul avec Mac Clure...

BRODERICK

Enfin, je vous ai trouvés tous les deux seuls dans cette pièce. De quoi vous entreteniez-vous? *(Ian le regarde)* Excusez-moi. Peut-être vous a-t-il dit ce qu'il pensait des événements, de sa position vis à vis du Nord et du Sud...

IAN

A vrai dire, je ne sais plus de quoi nous parlions. Cela n'a pas d'intérêt.

BRODERICK

Vous aviez une expression très singulière.

IAN

C'est très possible. Je vous ai dit pourquoi il y a une minute.

(Silence.)

BRODERICK

Êtes-vous toujours décidé à partir demain à l'aube?

IAN

J'en ai reçu l'ordre, monsieur.

BRODERICK

Soyez sûr que, cette nuit, bien des ordres de ce genre seront déchirés et jetés aux vents. *(Silence.)* Il n'y aurait aucun déshonneur à ne pas obéir. *(Silence.)* S'il vous reste un doute sur ce point, voulez-vous que je demande à Erik Mac Clure

de me dire son sentiment? Il pourrait au besoin s'entretenir avec vous...

IAN

Non. Excusez la franchise avec laquelle je vous parle, mais je ne veux pas voir cet homme.

BRODERICK

Mon ami, je ne vous comprends pas. Vous serez de toute manière amené à le voir dans un instant.

IAN

Sans doute me suis-je mal exprimé. Je voulais dire que je ne veux pas le voir seul.

BRODERICK

Mais pourquoi? Asseyez-vous, Ian. Parlez-moi. Qu'y a-t-il donc?

IAN

Non, vous permettrez que je garde le silence sur des sentiments qui ne concernent que moi. Je pars demain, à l'aube, comme je l'ai résolu. Plaise au Ciel que le chemin de cet homme et le mien ne se croisent plus sur cette terre.

BRODERICK

Je ne veux pas vous interroger, Ian. Mais j'ai deux fois votre âge. J'ai vécu et j'ai souffert. Il n'est pas impossible que je puisse vous comprendre.

IAN

Que voulez-vous dire?

(Silence. Édouard Broderick regarde Wicziewsky.)

BRODERICK

L'idée vous a-t-elle effleuré que je devine ce qui se passe en vous?

IAN

Oh ! pardonnez-moi, mais j'en doute. Quand j'ai un secret, je lè garde bien.

BRODERICK

Vous avez donc un secret?

IAN, *haussement d'épaules.*

Je voudrais bien voir l'homme qui n'en a pas.

BRODERICK

Vous avez raison. J'ai vécu avec le mien comme avec une plaie qui me ronge la chair. J'avais la rage de me connaître. J'ai voulu savoir et je sais. Il eût mieux valu pour moi ne pas savoir. Ignorant de moi-même, j'aurais conservé quelques illusions nécessaires. Je me croyais bon. Je ne suis devenu mauvais que peu à peu.

IAN

Mauvais? Tout le monde vous croit si bon.

BRODERICK

Oh ! tout le monde... Tout le monde se trompe, simplement. La rancœur, les désillusions, le sentiment d'avoir été frustré de ma jeunesse ont agi sur moi comme un poison lent et subtil. Plus d'une fois, j'ai été tenté de me confier à quelqu'un, à... vous, oui, Ian.

IAN

Il ne le faut pas.

BRODERICK

Pourquoi?

IAN

Vous pourriez le regretter ensuite, et alors vous m'en voudriez. C'est peut-être une erreur de se taire, quelquefois, mais c'est une erreur plus grande de parler lorsqu'il est trop tard.

BRODERICK

Comment savez-vous ce que je veux vous dire?

IAN

Je le devine et ne veux pas l'entendre.

(Silence.)

BRODERICK

Vous me jugez dans votre cœur.

IAN

Non.

BRODERICK

Je pense qu'en effet vous n'oseriez pas. Quand vous m'avez dit tout à l'heure que vous ne vouliez pas vous trouver seul avec Erik Mac Clure, j'ai supposé...

IAN, *d'une voix blanche.*

Eh bien? Dites!

BRODERICK, *il hésite.*

J'ai supposé que vous aviez peur... peur de vous-même ou de lui.

IAN, *riant.*

Peur! Moi, j'aurais peur? *(Subitement furieux.)* Voulez-vous me dire de quoi?

BRODERICK, *il se lève et va vers Wicziewsky.*

Comprenez-moi : j'avais dans l'esprit ce pressentiment que vous avez eu en voyant ce jeune homme entrer dans cette pièce.

IAN

Je veux vous croire — autrement, comment pourrions-nous continuer à nous voir? *(Il se détourne et fait quelques pas vers la gauche.)* Savez-vous pourquoi je ne veux plus me trouver en face de cet homme? Vous me l'avez demandé, je vais vous le dire : il a pris la place que je voulais avoir dans le cœur d'une personne qui habite ici.

BRODERICK

Erik Mac Clure? Il n'a passé que quelques heures dans cette maison.

IAN

Croyez-vous que cela ne suffise pas?

BRODERICK

J'avoue que j'ai quelque difficulté à vous comprendre. Regina ne se trouvait pas ici quand il est venu, un peu avant Noël. Et puis, l'idée que vous puissiez être épris de Regina a quelque chose...

IAN

Il ne s'agit pas de Regina.

BRODERICK

Je ne puis pas même supposer qu'il s'agisse de...

IAN

Si.

BRODERICK

Ma fille, Ian? Voulez-vous dire qu'Angelina est éprise d'Erik Mac Clure?

IAN

Je veux dire que je suis amoureux de votre fille Angelina et que je vous demande l'honneur de m'accorder sa main.

BRODERICK

Ian... ce n'est pas possible.

IAN, *très doucement.*

Pourquoi n'est-ce pas possible? Elle m'aimera comme je l'aime.

(Il se détourne de sorte qu'Édouard Broderick ne peut plus voir son visage.)

BRODERICK

Ian, si vous étiez amoureux d'Angelina...

IAN, *il le regarde en face.*

Eh bien?

BRODERICK

... Je l'aurais deviné, je l'aurais senti. Si quelqu'un pouvait le sentir c'était moi. Je...

IAN

Vous refusez?

BRODERICK

Pour votre honneur comme pour le sien, il me paraît évident...

IAN

Vous ne me reverrez plus, Édouard Broderick.

BRODERICK

Non. Ne dites pas cela! Réfléchissez. Je veux vous parler, Ian. Je ne vous dirai rien que vous puissiez refuser d'entendre, mais il faut que vous sachiez, que vous au moins, vous sachiez. Regardez autour de vous. Cette plantation, ces gens qui croient en moi, les temps mêmes où nous vivons, le pays...

IAN

Je ne sais de quoi vous parlez.

BRODERICK

Si, mais vous craignez de vous trahir. Vous aussi, vous avez un secret.

IAN, *il se détourne.*

Je vous l'ai dit. Mon secret est que j'aime Angelina.

(Silence.)

BRODERICK

Ian, je crois que vous aviez raison, tout à l'heure, et qu'il vaut mieux que vous ne me revoyiez plus. La vie nous pose

quelquefois des questions dont je ne sais pas la réponse. Vous vous en allez demain, à l'aube. Je vous entendrai partir, mais je ne vous dirai pas adieu.

(Il paraît indécis, puis sort par la gauche. Wicziewsky ne le regarde pas et demeure immobile. Au bout de quelques secondes, Jimmy entre en courant par la gauche.)

JIMMY

Lieutenant Wicziewsky, vous ne venez pas sur la véranda? On dit des choses si intéressantes sur la guerre.

IAN, *sans le regarder.*

Je viendrai dans un moment, Jimmy!

JIMMY

Oui. Pourquoi ne me regardez-vous pas?

IAN

Tu m'en veux pour tout à l'heure?

JIMMY

Vous voulez rire. Bien sûr que non! Mais vous m'avez fait mal, vous savez!

IAN

Tu es un brave garçon. Tu n'as pas crié. Moi non plus, je ne criais pas, à ton âge. Je mettais un point d'honneur à ne pas desserrer les dents. J'ai quelque chose à te dire. Veux-tu que nous nous asseyions là?

JIMMY

M'asseoir? Vous n'y pensez pas. Asseyez-vous si vous voulez. Moi, je ne peux pas.

(Ils rient.)

IAN

Eh bien! nous allons rester debout.

(Ils demeurent silencieux pendant un moment.)

JIMMY

Pourquoi ne dites-vous rien, lieutenant Wicziewsky?

IAN

Je réfléchissais. Demain nous ne sortirons pas ensemble, Jimmy. Il faut que je quitte la plantation de bonne heure.

JIMMY

Quand revenez-vous?

IAN

Je ne sais pas. Écoute, Jimmy, il est possible qu'il y ait la guerre et nous ne savons pas ce qui peut nous arriver. Je ne crains rien pour toi, mais moi, c'est différent : je suis soldat. Nous allons donc nous dire au revoir ici, comme deux hommes, mais auparavant, j'ai quelque chose à te demander.

JIMMY

Quelque chose à me demander?

IAN

Oui... c'est une question que je veux te poser. Écoute bien. Si quelqu'un te disait — c'est une supposition que je fais — si quelqu'un te disait que je suis épris de ta sœur, qu'est-ce que tu en penserais?

JIMMY

Vous, épris d'Angelina?

IAN

Oui. Si on te disait cela...

JIMMY

Oh ! je trouverais ça drôle. C'est si bête, les amoureux ! Et puis, je ne peux pas me figurer que vous soyez épris d'Angelina. Je ne sais pas pourquoi...

IAN

Veux-tu y penser un instant? Je vais t'aider. Est-ce à cause d'Angelina? Tu ne la trouves pas jolie, Angelina?

JIMMY

Oh ! elle n'est pas mal.

IAN

Alors, ce serait peut-être à cause de moi que cela te paraîtrait drôle?

JIMMY

Je ne sais pas. Je ne peux pas me figurer... Vous savez, pour moi, l'amour, c'est une idiotie. *(Silence; Jimmy fait un pas vers Wicziewsky et lui prend la main.)* Vous n'allez pas partir, lieutenant Wicziewsky, pas pour toujours?

(Wicziewsky se dégage brusquement et recule d'un pas.)

IAN

Dans huit jours, tu n'y penseras plus. Allons, ne fais plus cette tête-là, et sois un homme. Tiens, il y a quelque chose

que tu viens de dire et qui m'a frappé. Tu as raison de croire que l'amour est une idiotie. Malheureusement il ne nous consulte pas et il arrive un moment où l'on fait l'idiot comme les autres. Tu ne peux pas encore bien comprendre et c'est parce que tu ne peux pas comprendre que je vais te confier... un secret. Mon secret. Me promets-tu de le garder toute ta vie?

JIMMY

Oui, je vous le promets.

IAN

Tu ne me poseras aucune question. Du reste, ce serait inutile : je n'y répondrai pas. Mais plus tard, beaucoup plus tard, quand tu auras vingt ans, ou peut-être seulement quand tu seras un vieux bonhomme de trente ans, tu te souviendras de ce que je vais te dire, et alors tu comprendras. Tu ne penseras pas : « Il avait tort, il a commis une faute, » tu te diras simplement que le destin s'est abattu sur un homme...

JIMMY

Le destin?

IAN

Oui, ce qui est inévitable, ce à quoi l'on ne peut rien changer. Ainsi tu ne peux rien changer au fait que tu es né dans ce coin de la Caroline du Sud, le...

JIMMY

Le 10 mai 1846.

IAN

... Le 10 mai 1846. Eh bien ! quand même tu aurais voulu naître cent ans plus tôt ou dix ans plus tard à New-York ou à Saint-Pétersbourg, il n'y a rien à faire. Le moment et le lieu ont été choisis, mais non par toi. De même, tu es un garçon et non une fille. Dieu ne t'a pas consulté, puisqu'en définitive, c'est lui qui est responsable. Il a choisi de même tes parents, tes grands-parents, les amis qui t'entourent et jusqu'aux esclaves qui te servent, tous ceux qui, de loin ou de près, dans le temps et dans l'espace, peuvent agir sur ta volonté...

JIMMY

Il s'intéresse donc tellement à moi?

IAN

Tu ne saurais croire à quel point tu l'intéresses, Jimmy. Tu l'intéresses comme si tu étais seul au monde. Pense que personne ne te parle et que tu ne parles à personne sans sa permission...

JIMMY

Alors, je ne fais jamais ce que je veux?

IAN

Si, et il a un tel respect de ta liberté que s'il était ici, devant toi, sous les traits d'un homme, tu pourrais le frapper comme les soldats romains ont frappé le Christ.

JIMMY

Pourquoi me dites-vous cela?

IAN, *au bout d'un silence.*

Je ne sais pas. Cette nuit n'est pas une nuit comme les autres. Peut-être n'ai-je jamais parlé à personne comme je te parle maintenant et il faut essayer de retenir ce que je te dis. A certaines heures, la liberté humaine est un poids accablant et choisir n'est pas possible. Ah ! Dieu, pourquoi suis-je moi? Il y a des jours où j'aurais préféré être un de ces malheureux noirs qui chantent si tristement dans les champs de coton, ou un garçon de ferme dans un état du Nord...

JIMMY

Vous hésitez entre le Nord et le Sud?

IAN

Non, petit. Il ne s'agit pas de cela.

JIMMY

Tante Eveline a dit que s'il y avait la guerre, on vous ôterait l'uniforme que vous portez et qu'on vous en donnerait un autre, un uniforme de chez nous.

IAN

Je te dis qu'il ne s'agit pas de cela. Veux-tu m'écouter un instant?

JIMMY

Bien sûr.

IAN

Je suis amoureux, Jimmy, amoureux comme jamais un être humain ne l'a été avant moi. Tous les hommes disent cela, sans doute, mais chacun d'eux a raison. Je ne peux plus vivre.

JIMMY

Vous ne pouvez plus vivre ! Mais pourquoi?

IAN

Parce que la personne que j'aime ne peut pas m'aimer.

JIMMY

Comment savez-vous?

IAN

Comment je le sais? Ta question est très intelligente. Je le sais parce que je le sais, simplement. Un coup d'œil m'a suffi pour entrevoir de longues années de souffrance inutile.

JIMMY

Vous n'avez qu'à ne pas y penser. Vous n'avez qu'à ne pas la voir, la personne.

IAN

Ce n'est pas aussi simple, Jimmy. Pour elle et pour moi, il vaudrait mieux qu'elle ne fût pas née. Je crois que je ne reculerais jamais devant le feu de l'ennemi, s'il y avait la guerre, mais cette nuit, j'ai reculé devant la souffrance.

JIMMY

Qu'allez-vous faire?

IAN

La chose la plus étrange de ma vie entière... *(Il s'éloigne de quelques pas et va vers la fenêtre; on a l'impression qu'il se parle à lui-même.)* ... Me jeter contre mon destin comme on se jette contre un mur.

JIMMY

Que dites-vous, lieutenant Wicziewsky?

IAN

Rien. Je pensais tout haut. Il vaut mieux ne pas savoir ce que pensent les hommes, Jimmy. C'est presque toujours triste — ou honteux. Je n'ai pas honte, mais je suis seul. Je me sens affreusement seul.

JIMMY

Puisque je suis là... Vous en dites de drôles de choses, ce soir !

IAN

C'est vrai. Je n'aurais pas dû parler. On ne devrait jamais parler. Tout nous rejette en nous-mêmes dès que nous ouvrons la bouche.

JIMMY

Alors, vous êtes amoureux d'Angelina? Pourquoi ne vous mariez-vous pas avec elle?

IAN, *haussant les épaules.*

D'abord, il faudrait qu'elle soit amoureuse de moi...

JIMMY

Oh ! c'est ça...

IAN, *pensant tout haut.*

Angelina, qui sait? Elle m'eût peut-être sauvé. *(A Jimmy)* En somme, ce que tu as compris, ce que tu as retenu de toute notre conversation, c'est que je suis amoureux d'Angelina?

JIMMY

Mais... oui. Ce n'est pas cela que vous vouliez dire? *(Silence.)* Pourquoi ne parlez-vous pas, lieutenant Wicziewsky? Vous n'êtes pas comme à l'ordinaire. *(Il se rapproche un peu de lui.)* Vous ne voulez pas me raconter une histoire, une histoire de chez vous?

IAN

Une histoire de chez nous? Si. Je vais t'en raconter une. Vers 1720 habitait en Pologne un garçon appelé Ian.

JIMMY

Comme vous?

IAN

Oui, comme moi. C'était le frère de mon arrière-grand-père.

JIMMY

Alors c'est une histoire vraie?

IAN

Absolument. Quand je t'aurai raconté mon histoire, tu iras te coucher. C'est promis?

JIMMY

Papa a dit que je pouvais rester jusqu'à la première cloche du dîner.

IAN

Tu monteras à ta chambre? Tu ne te cacheras pas dans l'escalier comme tu fais presque toujours quand il y a du monde?

JIMMY

Non. Je vous le promets. Continuez votre histoire.

IAN

Eh bien ! Ian s'habillait comme un jeune seigneur, avec un bonnet de fourrure, un vêtement de velours brodé d'argent

et des bottes de cuir rouge. Il avait un palais en ville et un grand château à la campagne.

JIMMY

Je voudrais avoir des bottes de cuir rouge.

IAN

Ian avait aussi un grand nombre de serfs, des esclaves blancs.

JIMMY

Des esclaves blancs ! Cela me ferait un drôle d'effet de commander à des esclaves blancs. Un esclave, ça doit être noir.

IAN

Si tu m'arrêtes à chaque mot, je ne pourrai pas continuer. *(Geste de Jimmy comme pour dire : « Bien, bien! »)* Il était jeune et il avait tout ce qu'un homme peut désirer au monde, et pourtant c'était comme s'il n'avait rien parce qu'il lui manquait le bonheur. Il était comme moi. Il était amoureux.

JIMMY

Allons bon ! Ils sont tous amoureux, les gens...

IAN

Celui-là l'était au point d'en perdre la raison. Quand il vit que la personne qu'il aimait ne le regardait même pas, il se jeta sur elle et la tua.

JIMMY

Pourquoi?

IAN

Il croyait peut-être qu'ainsi il cesserait d'être amoureux et de souffrir.

JIMMY

On ne lui fit rien?

IAN

Non. Rien.

JIMMY

Il n'aurait pas dû tuer la personne puisqu'elle ne lui avait rien fait.

IAN

C'était plus fort que lui, Jimmy. Il y a des moments où les hommes commettent des actions terribles sans pouvoir s'en empêcher.

JIMMY

Ici, on l'aurait pendu.

IAN

Personne n'osait toucher à un seigneur, en ce temps-là. Mais il se passa quelque chose qu'il n'avait pas prévu, c'est qu'il continua d'être amoureux de la personne qu'il avait tuée.

JIMMY

Ah?

IAN

Oui, pendant des années et des années. Et un jour il arriva ceci : Dieu prit Ian dans sa grande main, et très doucement, il le brisa.

(On entend la cloche sonner deux coups.)

JIMMY

Il le brisa?

IAN

Tu as entendu la cloche? Monte. Auparavant, serre-moi la main et dis au revoir au lieutenant Wicziewsky.

JIMMY, *lui tendant la main.*

Qu'est-ce qui est arrivé à Ian? Qu'est-ce que ça veut dire : Dieu l'a brisé?

IAN

Je n'ai pas le temps de te l'expliquer, mais la vie te fera voir comment Dieu s'y prend pour briser les hommes. Regarde-moi Jimmy. Tu vas monter et tu vas dormir. C'est promis?

JIMMY

Oui, lieutenant Wicziewsky.

IAN, *lui serrant la main.*

Au revoir, Jimmy.

JIMMY

Au revoir, lieutenant Wicziewsky.

(Il sort par la gauche et se retourne avant de disparaître. Le lieutenant Wicziewsky sort par la droite.)

RIDEAU

JULIEN GREEN

(A suivre)

BLOC-NOTES

30 JANVIER. — Quel innocent je suis ! Si j'en crois certains bruits, cette note sur *la Nouvelle N. R. F.* je l'aurais sans m'en apercevoir, rédigée dans la gueule même du *dentuso :* pas tout à fait avalé, mais presque... Une partie de mon œuvre serait déjà vendue, ou au moment de l'être. Si cela se confirmait, et même si la loi nous refuse un droit de regard sur les tractations où nous figurons comme marchandise, je songerais à intervenir, peut-être même à faire les frais d'un procès, n'eussé-je aucune chance de le gagner. Non qu'un changement de mains menace le moins du monde mes intérêts, mais il est inadmissible que notre œuvre nous échappe au point que ceux qui en vivent disposent d'elle sans se donner la peine de nous avertir, et qu'ils n'en aient même pas l'idée.

2 FÉVRIER. — Ce sommaire brillant (un peu poussiéreux) du numéro 2 de *la Nouvelle N. R. F.*, je le donnerais tout entier avec ses chroniques et ses notes pour la seule couverture de la Revue, et même pour un seul côté de la couverture : celui où s'étale, ô merveille ! *le Calendrier des prix littéraires.* Rappellons ici l'avis aux lecteurs du premier numéro, rédigé par les deux innocents Paulhan et Arland : « Nous nous proposons avant tout de créer et de maintenir... contre les ridicules invites des prix le pur climat qui permette la formation d'œuvres authentiques. » Lorsque à la prochaine fête Gallimard, les jeunes auteurs verront entrer Paulhan appuyé au bras d'Arland — la pureté soutenant l'authenticité ! — ils pourront s'amuser à leur frotter la figure avec *le Calendrier des prix littéraires.* Huit prix en quatre mois ! Qui fait mieux? C'est le festin du *dentuso.*

Voyons un peu : en juillet, le prix des Neuf (grand prix de Deauville) échoit à *Sylvia*, d'Emmanuel Berl (Gallimard éditeur). En août, le prix Adolphe Thiers (prix de l'Académie d'Aix-en-Provence) va à M. Fernand Benoit pour *la Provence et le Comtat Venaissin* (Gallimard éditeur). En novembre la fondation Del Duca couronne M. Paul Gadenne pour *la Plage de Scheveningen* (Gallimard éditeur) ; et le même mois Mme Dominique Terrail décroche avec *Mon métier d'homme* (Gallimard éditeur) le prix Vérité. Mais c'est en décembre que la vendange est belle ! le prix Goncourt, bien sûr, va à qui il doit aller : à la chère Béatrix Beck, auteur de *Léon Morin prêtre* (Gallimard éditeur). Le prix Interallié récompense *Au bon beurre* (Gallimard éditeur) de Jean Dutourd. Etiemble obtient le prix Sainte-Beuve pour *le Mythe de Rimbaud* (Gallimard éditeur) et le Dr Larivière qui publie chez Gallimard *A la rencontre de l'homme* décroche le prix Vernois (prix de l'Académie de Médecine). Et les dames du prix Femina? où donc avaient-elles la tête? En voilà des originales ! Elles ont couronné un livre que M. Gallimard n'a pas édité.

5 FÉVRIER. — Je découvre à des signes souvent imperceptibles que je trouble des intérêts puissants. Tout un système de sonnettes d'alarme se déclenche. « Ne vous occupez pas du Maroc... » Ce mufle que je viens de chatouiller, inconsidérément appartient à une très grosse espèce. On me glisse à l'oreille : « Il y a de grands intérêts en jeu... » Je manque de sérieux, je ne sais pas de quoi je parle. « Vous êtes un enfant, au fond ! » Oui, peut-être.

7 FÉVRIER. — Concert du Conservatoire : Wilhelm Kempff. Le *Concerto en la majeur* de Bach et le *Concerto pour deux pianos* de Mozart. Ce témoignage dont il est convenu de ne pas tenir compte : l'âme existe, vous le voyez bien : elle affleure à la surface du chef-d'œuvre. Que ces deux concertos aient été contenus en puissance dans la matière originelle, dans la première cellule vivante, comment le croire? Reconnaissez d'abord que vous avez une âme ; alors Dieu vous sera donné. Croyez-en les témoins qui ne se font

pas égorger, comme ces deux-là, Bach et Mozart, mais dont le « gémissement inénarrable » demeure dans les siècles et dans les cieux. Il n'existe pas de mythe Rimbaud, mais une *déposition* qui persuade Claudel et qui est entendue aussi par André Breton. Oui, un témoin... mais nous ne sommes pas d'accord sur le sens ni sur la portée du témoignage. Et ce qu'il était venu nous dire, Rimbaud lui-même l'avait oublié.

SEXAGÉSIME. — Il n'existe pas dans la littérature universelle une page qui l'emporte sur les versets de l'épître aux Corinthiens lus aujourd'hui à la messe : Paul nous livre tous ses secrets comme s'ils lui étaient arrachés : « Qui est faible sans que je sois faible? Qui est scandalisé sans que je brûle? » Tout est dit et jusqu'au ravissement, et jusqu'aux paroles mystérieuses entendues quatorze ans plus tôt, mais aussi jusqu'à cet aiguillon dans la chair qui le torturait, jusqu'à cet ange de Satan qui le souffletait.

Cet amour bouleversant de Paul pour ses frères et qui nous brûle encore après tant de siècles, nous oblige à nous interroger sur notre méchanceté inguérissable. Gide souvent posait la question : « Pourquoi les catholiques ont-ils la dent si dure? » Il est vrai que Louis Veuillot, que Léon Bloy, que Bernanos mordaient. Ce n'est pas pour sa douceur que Claudel obtiendra de voir éternellement Celui en qui il a cru. Je ne pense pas qu'il y ait là coïncidence et hasard. La discipline religieuse, la vie sacramentelle, l'état de grâce en un mot préserve, libère chez le fidèle une force, un surcroît de puissance que les passions confisquent à leur profit chez la plupart des hommes. Et c'est la faim et la soif de justice dans tous les ordres qui en bénéficient, — cette exigence qui se taît en nous aux époques d'abandon et de péché. Comment subsisterait-elle au cœur de tant d'hommes qui conviennent que pour eux rien ne compte au monde que l'assouvissement? Bernanos surtout et Claudel : deux cas privilégiés pour observer cet état d'exubérance, ces échappées de vapeur d'une organisation puissante, fortement contenue. Peut-être est-ce par ce trait que le Christ, en tant qu'il est un homme, nous ressemble le plus : par sa violence. S'il était un personnage

inventé, on nous l'aurait montré suave. Mais il déborde d'indignation. Il désigne du doigt, il dénonce. Il n'a de cesse qu'il n'ait dressé contre lui cette meute pharisienne. Sa sainte fureur suscite les bourreaux dont il aura besoin pour son supplice.

Oui, voilà le beau côté de nos colères. Mais j'en discerne un autre moins flatteur : c'est l'incroyable plaisir que donne à l'écrivain le morceau écrit de verve et d'une seule coulée et qui, à peine échappé de ses mains, vibre dans la cible, tandis que les spectateurs poussent des oh ! et des ah ! Mais la cible est vivante, monsieur le chrétien. Votre cause est juste? nous vous l'accordons. X et Y méritaient d'être mouchés? Oui, ils méritaient d'être mouchés. Mais vous ne devriez pas en être si content. La correction fraternelle ne devrait comporter aucun plaisir chez le frère qui l'administre. Il est étonnant que Pascal ne se soit jamais reproché d'avoir écrit *les Provinciales*, et même pas à son lit de mort. J'eusse été plus scrupuleux que lui sur ce point. Je ne me serais pas dissimulé le plaisir extrême qu'il a pris à les écrire, avec cette circonstance aggravante qu'il haïssait de tout son cœur les molinistes, alors que ce n'est pas assez dire que je ne hais point mes « ennemis » (pour ne parler que de la dernière bataille, j'ai toujours aimé Paulhan autant qu'on peut aimer un Chinois, mais depuis certain tour qu'il nous a joué l'an dernier, je me reconnais le droit de lui tirer un peu la natte...)

9 FÉVRIER. — Je lis dans *Combat* que Mrs. Clare Booth Luce va être nommée ambassadeur des États-Unis à Rome. Je me demande non sans angoisse si c'est la même dame catholique qui nous convia à déjeuner, Emmanuel Mounier et moi, le samedi 12 novembre 1949, pour nous tâter sur l'usage préventif de la bombe atomique. A la vérité, elle ne nous dit pas qu'elle l'approuvait, mais elle vit d'abord notre stupeur qu'un chrétien pût seulement poser la question. Si le cher Mounier n'avait été là, et si je n'avais craint de le bouleverser, j'aurais feint d'incliner dans le sens d'une demi-approbation pour voir jusqu'où serait allée la dame. Nous étions en froid, Mounier et moi, mais durant ce déjeuner sinistre,

nous comprîmes combien nous demeurions proches l'un de l'autre. Le soir même, je reçus ce mot de lui :

« *12 novembre.* — Mon cher Mauriac, je prends demain l'avion pour Copenhague. Avant de partir, je veux vous dire : faites quelque chose au *Figaro (une ligne illisible)* de ce que nous avons entendu à midi. Vous le devez. Je suis sûr que vous le voulez déjà. Ne laissons pas le cri nécessaire à l'esprit de parti. Excusez ce ton impérieux qui ne convient ni à mon âge, ni à nos relations. Mais nous avons vécu trop intimement ensemble à midi le même bouleversement. C'était une sorte de sacrement que nous partagions. Et qu'importent là-dessus les querelles littéraires ! Votre, dans cette fraternité. » E. MOUNIER.

Je veux douter encore que ce soit la même personne qui représentera à Rome les catholiques des États-Unis. Si c'est vraiment d'elle qu'il s'agit, quel signe ! Ah ! nous ne pourrons plus en mourant chanter le cantique du vieillard Siméon : ce n'est pas le salut d'Israël que nous aurons vu au soir de notre vie, ce n'est pas dans la paix que nous nous endormirons.

FRANÇOIS MAURIAC.

(A suivre.)

LA RUBRIQUE DU MOIS

REMARQUES SUR « LES COMMUNISTES »

Les six volumes parus des *Communistes* (1) constituent seulement la première série d'une œuvre qui doit en comprendre trois. Cette première série couvre la période février 1939-juin 1940. La seconde ira de juin 1940 à janvier 1943 et la troisième conduira le lecteur de janvier 1943 à janvier 1945. Si l'on fait un calcul basé sur le rapport des deux mille pages publiées avec la période de temps correspondante, on peut supposer que l'ensemble de l'œuvre comprendra un nombre de volumes égal sinon supérieur à celui des *Hommes de Bonne volonté.* Et le jour où on fera précéder, légitimement, *les Communistes* des volumes du *Monde réel*, on se trouvera en face de l'ensemble romanesque le plus vaste du premier demi-siècle. Quelles que soient les idées qu'on se forme au sujet du passé, du présent et de l'avenir du communisme — et singulièrement du communisme français — on ne peut négliger cet ensemble, puisque Aragon figure au premier rang (et ce n'est pas d'aujourd'hui) parmi les écrivains français du premier demi-siècle.

Les Communistes sont donc la suite du *Monde réel.* Dans tous les sens du terme, mais d'abord le plus simple : la continuation d'une série d'histoires qui se font et se défont dans l'histoire. *Le Monde réel (les Cloches de Bâle* 1934, *les Beaux quartiers* 1936, *les Voyageurs de l'Impériale* 1942, *Aurélien* 1944; *les Communistes* ont commencé de paraître en 1949) couvrira à quelques années près toute la première moitié du siècle puisque, si je ne me trompe pas, *les Cloches de Bâle* commencent très peu de temps après 1900 et que *les Communistes* nous mèneront jusqu'en 1945. (Jules Romains, rappelons-le, va du 6 octobre 1908 au 7 octobre 1933.)

Mais pourquoi, au fait, Aragon s'arrêterait-il en 1945? Il doit avoir des raisons pour couper ainsi. S'en tiendra-t-il à la date annoncée? Lecteur du *Monde réel*, je le regretterais. Les Barbentane, les Leurtillois, les Wisner, je les connais bien, j'ai avec eux une longue familiarité. Aragon a la narration facile — rarement bavarde — et cette attention dickensienne à la matérialité,

(1) La Bibliothèque française.

ce goût du désuet (n'est-il pas un des rares écrivains qui comptent à continuer d'admirer Henri Bataille?), de la poésie du Paris des premières années du siècle qui ont donné un poids romanesque, une densité, une dimension nostalgiques aux quatre premiers volumes du *Monde réel*. Dans *les Communistes* cette attention aux détails se retrouve. Les paroles des chansons, les noms des champions cyclistes, un titre de pièce, une affiche, l'exactitude du décor de la rue est la même. En plus, il y a les événements, la guerre, la politique, la Chambre, les ministres et les généraux : à côté des personnages du roman, il y a les personnages de l'histoire, Herriot, Reynaud, Daladier, Monzie, Weygand, Churchill, Thorez, Fajon, Florimond Bonte et beaucoup d'autres. Il y a aussi Benjamin Crémieux, Jean-Richard Bloch. Je me reconnais, ici, « bon » lecteur, lecteur naïf si l'on veut, heureux de circuler dans ce réel qui recoupe et nourrit le « romanesque »; j'aime me promener dans cet univers à la fois familier et étranger qui me propose du monde réel une explication cohérente. C'est pour cela que je regretterais de ne pas retrouver, d'année en année, ce commentaire romanesque, au-delà de 1945. Du reste, est-ce que l'auteur n'a pas justement prévu cela, préparé ce regret? La publication de son roman en « fascicules », il l'explique ainsi : « l'auteur reprend ici une tradition des grands romans du XIXe siècle qui furent ainsi publiés de trimestre en trimestre. » Il y a là une volonté de retrouver quelque chose du roman populaire, quelque chose de précis : le contact avec le peuple, un vaste peuple de lecteurs — de lecteurs français, d'abord, car son roman touche beaucoup plus à l'histoire des communistes français qu'à celle du communisme international — qui peuvent être aussi bien des non-communistes que des communistes. Cette volonté aboutit-elle à élargir le public d'Aragon? Je ne sais, mais cela paraît très vraisemblable. En tout cas, l'expérience valait d'être tentée, qu'elle soit poursuivie ou non. Au roman « radical » de Jules Romains (je place le mot entre guillemets car c'est évidemment une simplification), à la vue libérale, réformiste de l'histoire, répond en effet avec Aragon un roman communiste, une vue révolutionnaire de l'histoire. Il n'y a aucune raison artistique pour que cette vue cesse d'être prise après 1945.



C'est assurément dans *le Monde réel* qu'Aragon est le plus lui-même. Les poèmes et les proses qui ont précédé ou accompagné le lent déroulement du *Monde réel* ne sont pas négligeables, bien au contraire. *Le paysan de Paris* est un remarquable *commencement* dans la littérature de notre époque. On pourrait aussi longuement écrire à propos d'*Anicet*, du *Libertinage*, montrer dans quelle mesure Aragon n'a jamais renié le *Traité du style*, parler du poète. Mais d'autres l'ont fait. Et puis tout me semble aboutir au *Monde réel*, pour le nourrir. Les poèmes de guerre, depuis *le Crève-cœur*, sont la version purement lyrique des thèmes sensibles, sentimentaux, qui apparaissent notamment dans les trois derniers volumes

des *Communistes*... Oui, *le Monde réel* « rassemble » Aragon. Nourri de contradictions, le roman l'épanouit. Il peut là donner la parole à plusieurs voix qui demandent chez lui à se faire entendre, ne pas ignorer ce qu'il n'aime pas mais l'expliquer en romancier, justifier ses choix, ses haines et ses amours, tenter de *convaincre*.

Communiste, Aragon romancier est autre chose qu'un romancier-communiste, dans le sens un peu court qu'on donne souvent à ces deux mots : romancier au service d'une idéologie. Aragon est d'abord comme tout vrai romancier, à son propre service. Il parle pour lui : *le Monde réel* n'est rien d'autre que son *Éducation sentimentale*. Certes, il n'oublie jamais le choix, la foi, le système, l'espérance — comme on voudra et tout cela ensemble peut-être — qui l'a conduit où il est, au contraire (c'est temps perdu que de vouloir mettre Aragon-romancier en contradiction avec Aragon-communiste : ils font un). Mais l'adhésion d'Aragon au communisme est celle d'un artiste : il a besoin, bien plus sans doute que ne le croient ses adversaires, de ne pas avoir raison par décret, de justifier son choix par le récit de la découverte d'une vérité, cette vérité étant, je pense, à ses yeux inscrite à la fois dans le mouvement de l'histoire et dans la nécessité de sa propre histoire. Plus clairement, disons que le communisme a sans doute révélé Aragon à lui-même, et c'est pourquoi il l'a tout naturellement incorporé au grand roman qui est sa *confession objective*. Qu'Aragon soit venu au communisme par le cœur, par la sensibilité plus que par un raisonnement sur les lois de l'économie, cela me semble évident et naturel. Mais le mouvement qui l'a porté à comprendre le communisme français, à s'identifier avec un courant de pensée, de sensibilité et d'action qui, vraisemblablement ne suivait pas d'abord sa propre pente, — ce mouvement s'est développé lentement. Dans les volumes du *Monde réel* qui précèdent *les Communistes* il y a moins de thèmes, discussions, explications politiques que dans les six volumes parus depuis 1949. C'est certes que l'histoire l'exigeait : depuis 1939 la vie du P. C. est plus compliquée, elle a subi des crises, etc. Mais aussi, il me semble, à lire les textes, que non pas la fidélité, mais l'adhésion d'Aragon s'est accrue avec les années, qu'elle a pris de la profondeur.

La guerre y est pour quelque chose sans doute (il y avait de quoi) puisque la guerre et ses suites ont été pour le P. C. français un tournant. On a compté alors les fidélités et les abandons, au P. C. plus qu'ailleurs peut-être, puisque avec le pacte germano-soviétique, la guerre de Finlande, la mise en accusation des députés, le P. C. a été déchiré. Il est indéniable que les communistes français ont vécu là un moment dramatique, un moment capital dans leur histoire (il n'est pas besoin à ce sujet d'être un génie de la politique pour comprendre que le P. C. n'évolue pas seulement en fonction des variations d'une orthodoxie à l'échelle internationale, mais aussi en fonction des individus qui le dirigent, en fonction des *personnes*, des choix, des attitudes, des actions de ces personnes ; il est peut-être commode de considérer le P. C. comme une armée bien disciplinée, aveugle, aux chefs un peu rabâcheurs veillant à la stricte obéissance d'un sacro-saint *règle-*

ment; mais on peut, aussi, essayer d'être plus près de la vérité (1)).

Cette crise du P. C., crise grave, elle avait un côté humain, quotidien, qui pouvait tenter un romancier qui l'avait suivie, et vécue. C'est elle que peint Aragon, plus sensible dans le roman à la face humaine du communisme qu'au détail des tactiques. Pour Aragon, le communisme c'est d'abord un mouvement profond de l'histoire des hommes, une variation de l'esprit humain, une phase de l'évolution. C'est à un *soulèvement* qu'il est fidèle. Il est le romancier épique du communisme français, avec les conséquences que cela comporte : il y aura dans son livre des bons et des méchants, et ceux qui sont « à côté » ne seront généreusement traités que dans la mesure où ils comprendront le communisme, ou un communiste. De quoi nous étonnerions-nous? Aragon est communiste depuis un certain nombre d'années. Il est vraisemblable qu'il a pour cela des raisons, bonnes à ses yeux, comme à ceux de beaucoup d'autres (on les trouve dans le *Monde réel*), et il est inutile de lui demander d'être autre chose. On ne quitte pas, tout artiste qu'on soit, sa foi, son sentiment essentiel comme on quitte un veston. Les exemples sont partout, et pas seulement du côté d'Aragon. Donc, Aragon-communiste et Aragon-romancier sont inséparables — et s'il y a des partis pris dans la peinture, le peintre est, soyons-en certains, le premier à le savoir : ces partis pris sont aussi ses raisons de vivre. Un roman écrit par un écrivain communiste est altéré par rapport à un art qui considérerait le monde en oubliant « la politique » ou plus exactement la nécessité où l'on est quand on a choisi un parti, à juger en fonction de la vie, du progrès, de l'avenir de ce parti. Tout cela est bien simple, dira-t-on. C'est même archi-connu. Nous savons bien que nous faisons sans cesse des choix, etc. Certes, nous le savons, mais nous l'oublions volontiers quand il s'agit de ceux qui ne font pas les mêmes choix que nous.

Le roman historique d'un communiste ne peut donc pas ne pas être le moyen d'un combat tout autant, sinon plus qu'une œuvre d'art. La valeur de combat de cette œuvre, qu'il nous est malaisé d'apprécier si nous ne sommes pas aux côtés de l'auteur, est-elle plus grande que sa *valeur d'art?* La première nuit-elle à la seconde? Et, du reste, le terme d'art n'a-t-il pas dans l'optique communiste une signification dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne recouvre pas ce que les non-communistes entendent par *art?* Pour un communiste il est sans doute artificiel de séparer les deux valeurs. Pour un non-communiste, ayant reconnu ce que nous avons reconnu, c'est inévitable.

★

Il y a deux sortes de personnages dans *les Communistes.* Ceux qui sont nés, si j'ose dire, dans les quatre volumes précédents —

(1) On peut lire l'*Histoire du parti communiste français* de Gérad Walter (Somogy 1948), la récente *Anatomie du parti communiste français* d'Alain Brayance (Denoel) — et le gros livre de documents d'A. Rossi : *Les communistes français pendant la drôle de guerre (*1939-1940*).* Les Iles d'or 1951

les Barbentane, Aurélien, les Wisner pour ne citer que ceux là — et ceux qui naissent avec le premier volume des *Communistes.* Les premiers sont plus « libres » que les seconds. Ils ont une longue existence romanesque derrière eux, une autonomie qu'Aragon respecte. Ils continuent d'être le charme, la séduction pour le lecteur, la séduction retrouvée, par exemple, des cinquante premières pages d'*Aurélien.* Ils vont au communisme — c'est-à-dire que leur vie démontre que le communisme est la seule solution — mais ils y vont par l'effet non d'une volonté extérieure (ou du moins apparente, car c'est Aragon qui écrit le roman, bien entendu et toute liberté est relative) mais d'une nécessité interne, lentement élaborée, préparée par l'auteur et lentement découverte par eux.

Les autres personnages sont des communistes ou des sympathisants. Un député, un professeur, des ouvriers, la secrétaire d'un avocat (un des plus remarquables personnages du roman, Marguerite Corvisart) un bijoutier, un républicain espagnol, beaucoup d'autres, qui se rencontrent, discutent, combattent, essayent de comprendre, font comprendre, ne cessent *d'expliquer* le communisme et de le justifier par leurs vies. Nous les trouvons courageux, sympathiques, comme tous ceux qui vont jusqu'au bout de leur vie, sans la ménager. Conventionnels? je ne sais pas. Je ne peux que dire ceci : je les vois, je les entends parler, je les reconnais de page en page, je les vois comme un faisceau de preuves humaines. Ils viennent au communisme pour des raisons multiples, ils m'expliquent une *réalité*, celle dont sont issus des millions de destinées depuis trente-quatre ans. Personnages de roman je les trouve mécanisés : ils sont là parce qu'ils existent ou plutôt que leurs modèles existent, certes, mais aussi pour justifier, expliquer le communisme, le rendre *irréfutable.* Si nous nous plaçons dans le système artistique-politique d'Aragon, ils sont donc parfaits. De l'extérieur ils apparaissent un peu trop *clairs* — non pas parce qu'ils sont communistes (Armand Barbentane est communiste et c'est une grande réussite de romancier-tout-court) mais parce qu'à notre conscience de lecteurs ils ne sont pas rendus nécessaires par le long temps de vie que nous ont livré les autres. Vingt morceaux brillants, pathétiques (les portraits, les monographies d'Aragon sont d'une précision, d'une adresse constantes ; rien de changé depuis *les Cloches de Bâle*) ne les sauvent pas tout à fait. Ils restent, répétons-le, des *exemples* entièrement clairs (*les Communistes* c'est aussi un livre d'images, une anthologie du courage communiste) plus que des destinées où la part d'ombre serait respectée.

On voit bien où est la contradiction : pour aimer *également* tous les plans du livre, il faudrait être communiste. Aragon a écrit son roman dans la perspective où cette contradiction est résolue : où le communisme est devenu *la* vérité. Pour l'instant, hors de cette perspective, nous choisissons d'admirer davantage la création d'Armand Barbentane que celle de Guillaume Vallier ou de Raoul Blanchard.

La remarque ne s'applique pas uniquement aux personnages récents qui sont communistes. Elle vaut pour les personnages

secondaires qui servent à Aragon pour animer son tableau. Personnages à clef ou « composés » ils *représentent* plutôt qu'ils n'existent. Romain Visconti, Luc Fresnoy, Malot restent assez lointains. En revanche le portrait d'un vieil avocat radical très libéral, humaniste, etc., Me Watrin est très fouillé, pour employer un mot un peu facile.

Restent les personnages de l'histoire, cités tout à l'heure. Les plus vraisemblables, dans l'ordre romanesque (c'est-à-dire aux yeux d'un lecteur, je le répète, qui ne juge pas des comportements mais un relief artistique), sont les députés communistes, notamment Fajon. Ils revivent là tels que, sans doute, ils ont vécu. Ils ne sont pas figés, et nous regrettons de ne pas les voir davantage (peut-être par une curiosité qui n'est pas seulement littéraire, un besoin de comprendre plus « général » ; mais de toute façon, Aragon nous intéresse à eux). Les adversaires sont moins convaincants, parce que souvent traités avec des textes, de l'histoire écrite, plus qu'avec des souvenirs. Ainsi Reynaud, Herriot, notamment. Les socialistes sont littéralement exécutés, avec une violence qui ne se dément pas — et plus sommairement encore que les pires adversaires de la droite. Cela aussi, c'est la ligne d'Aragon. Elle donne au livre, quand il s'agit des socialistes, un ton aigre de pamphlet.

Il faut ajouter encore cette remarque : les deux derniers volumes contiennent une histoire de la campagne de France qui est longue. Là ce n'est plus le romancier épique, c'est un chroniqueur minutieux qui tient la plume. Nous quittons le roman pour l'histoire, celle des communiqués. Nous retrouverons sans doute le roman, l'animation romanesque avec les volumes suivants, avec la Résistance, une histoire moins officielle, des vies dans l'ombre, le travail et la peine à Paris, ce Paris dont Aragon reste un peintre étonnant, qui aura, qui a, sa place dans les anthologies d'un Paris réel et surréel, ce Paris qu'il excelle à animer, des quartiers populaires où il prend le sujet de ses scènes intimes à la Sedaine ou de ses eaux-fortes à la Callot, aux beaux quartiers qu'il ne cesse de juger en écrivain communiste et de voir en peintre qui sait souvent ne penser qu'à sa peinture.

★

Cette *description* achevée, que reste-t-il à dire? Beaucoup de choses, certainement qui m'ont échappé, auxquelles peut-être je ne suis pas sensible... Mais, de toute façon, ceci : le roman d'Aragon, je veux dire *le Monde réel*, pose, depuis la publication des *Communistes*, un certain nombre de problèmes. Je ne retiens que celui-ci : le rapport entre l'histoire vue par Aragon et l'histoire tout court (en vérité, c'est le problème essentiel). Ce rapport peut se définir de trois façons :

Ou bien, avant la lecture du roman, nous sommes communistes ; nous trouvons alors dans ces pages cent raisons, raisonnements et faits, cent images violentes et belles qui nous affermissent dans notre foi ; acteurs nous sommes à l'intérieur d'un drame qu'il

s'agit pour nous de vivre en vainqueurs. C'est un état d'esprit propice à l'imprégnation par l'épopée, par l'image aux couleurs tranchées, l'émotion profonde et irraisonnée. Nous ne lisons plus un roman (comme nous lisions, toutes distances prises, Balzac, Zola, Flaubert, Proust) mais *un des commencements de notre propre histoire.*

Ou bien nous ne sommes pas communistes. Et là, qu'on excuse le pédantisme, je vois deux cas :

1º Celui de l'homme qui a vécu, en adversaire des communistes (ou même, sans être leur adversaire-type, en dehors d'eux) certains des événements racontés. Celui-là ne verra qu'une chose : l'utilisation, par un écrivain, d'une histoire qu'il traite à la fois en romancier et en homme de parti, donnant au second les armes du premier ; l'histoire est alors un moyen, et non pas une fin. La vérité telle qu'on la conçoit à la Sorbonne, est nécessairement ici replacée dans une perspective où seule compte l'efficacité : il faut forger une conscience communiste, apprendre à voir en communiste. Là-dessus, on peut écrire ou parler pendant des mois, chacun sachant au demeurant parfaitement de quoi il retourne.

2º Celui de l'homme qui veut essayer de considérer l'apport du point de vue communiste au *Monde réel* sous l'angle artistique, sans préjuger de la vérité d'une idéologie ou de l'exactitude du récit « historique ». On peut alors se demander si le changement de perspective ainsi introduit par l'écrivain — inévitablement alors plus soucieux de *prouver* que de *montrer* puisqu'il travaille, nous l'avons dit, dans une perspective de combat (il s'agit pour lui d'exalter les siens et d'écraser ses adversaires, non d'être équitable) — ne nuit pas à la valeur pure du roman. Il est certain que dans l'esprit d'Aragon, il n'y a pas deux buts : un but littéraire et un but politique ; il est certain que dans l'esthétique qu'il a souvent définie (voir notamment *La culture et les hommes.* Éditions sociales 1949 et *l'Homme communiste.* Gallimard), il n'y a qu'une seule façon de comprendre et de pratiquer l'art ; mais il est certain aussi, à nos yeux du moins, que le roman d'Aragon est déséquilibré par les démonstrations et les preuves, toutes les fois que celles-ci sont introduites comme de force dans le récit. Alors que, pour plusieurs personnages, ce qu'ils donnent à l'idéologie est authentiquement romanesque (Barbentane, Cesbron, Gaillard seraient impensables sans leurs préoccupations politiques, sans leurs interrogations, leurs discussions, leurs explications), pour beaucoup d'autres, nous avons le sentiment qu'ils sont des porte-parole du romancier plus que ses créatures. Et, quelque effort que nous fassions, leurs angoisses, leurs drames intérieurs ne nous touchent pas, puisqu'il nous faudrait, pour les suivre, avoir leur foi.

★

Il est difficile d'être juste avec ce livre, tant il *passionne,* au sens fort du terme. Du moins ceci est-il sûr : il a une place singulière dans la littérature romanesque née après Zola. L'admiration qu'on a pour les quatre premiers volumes du *Monde réel* engage à

suivre les veines qui (sorties des *Cloches de Bâle* ou des *Beaux Quartiers*) se prolongent dans *les Communistes.* Quant à la « survie », à la place « définitive », quant aux jugements pour l'avenir, attendons. La nourriture du roman-chronique, c'est le réel. Or le réel même change, dont se nourrit Aragon. Il faut donc attendre la suite de l'œuvre et la suite des années, sachant bien que l'auteur ne fait pas concurrence à l'histoire, mais qu'il apporte à l'histoire de son parti cet éclairage de l'intérieur qu'il est jusqu'à présent, le seul romancier à avoir donné.

GILBERT SIGAUX.

LES ESSAIS

LE PEINTRE ET L'ÉCRIVAIN

Les peintres considèrent volontiers avec quelque méfiance l'écrivain qui parle de leur œuvre, de leur art. Il est, à leurs yeux, suspect de n'y voir, justement, que prétexte à littérature. S'il est souhaitable que l'esthéticien, que le critique d'art « professionnel » soit aussi un écrivain, celui-ci n'apparaît, le plus généralement, que comme un esthéticien, un critique d'art « amateur ». L'expérience semble pourtant démontrer que nul n'a mieux parlé des peintres (et de la peinture) que quelques écrivains, dont ce n'était pas la « spécialité ». Prenez Vermeer : qui en a écrit mieux que Proust (dont, aussi, les pages sur Monet, baptisé Elstir dans le Temps perdu...*)? Pour le reste, sur le même Vermeer, les réflexions de multiples écrivains, rassemblées par Julien Segnaire dans le monumental ouvrage de la* Galerie de la Pléiade, *tendraient à prouver que le Mozart de la peinture n'a pas été tellement mal compris, tellement mal traité par la littérature. Il y a aussi Valéry. Et Malraux (dont le* Goya, *notamment...).*

Quant aux contemporains, qu'a-t-on lu de plus sensible et de plus profond sur Georges Braque que le précieux petit livre de Jean Paulhan (1) *— sinon les Cahiers de Braque lui-même* (2)*? (Mais il est tout de même rare que le peintre soit* aussi *un écrivain — ce qui est évidemment la solution idéale, à condition que, chez lui, les deux se vaillent...) Je lis aujourd'hui les réflexions d'André Verde sur Matisse* (3). *Voilà qui est excellent, et va dans le sens que je disais.*

La vérité est que l'écrivain, s'il est ouvert à la peinture, en traitera mieux que n'importe quel « spécialiste ». Ce n'est pas affaire

(1) *Braque le Patron,* éd. Gallimard.
(2) Éd. Gallimard.
(3) *Prestiges de Matisse,* éd. Émile-Paul.

de connaissances « techniques ». Pas plus qu'à la musique... ou à la beauté charnelle, il n'y a rien à comprendre *à la peinture, je veux dire : rien dont l'intelligence implique un savoir particulier. Picasso le dit : « Tout le monde veut comprendre la peinture. Pourquoi n'essaie-t-on pas de comprendre le chant des oiseaux? Pourquoi aime-t-on une nuit, une fleur, tout ce qui entoure l'homme, sans chercher à les comprendre ? »* (1). *La beauté est une chose* donnée. *Il importe d'avoir une âme capable de la recevoir. Ensuite de quoi l'écrivain est peut-être le mieux à même de la restituer sous une autre forme, de la traduire en mots — autant qu'il soit possible. Libre à leur tour aux « spécialistes » (critiques d'art, esthéticiens, historiens de l'art) d'expliquer, se situer, de classer, de juger, de comparer : c'est là entreprise de théoriciens et d'archivistes plus qu'autre chose. Ce que l'on attend d'un écrivain parlant d'un peintre (ou d'un musicien), c'est moins une* explication *de son art ou de son œuvre (comme si l'on avait jamais réussi à faire « comprendre » une œuvre d'art à qui que ce soit !) qu'une* expression *intelligente et sensible de sa qualité. En cette occurrence, le rôle de l'écrivain est un peu celui d'un « révélateur », d'un « catalyseur ».*

Encore un mot : d'où vient, à quoi tient l'attrait qu'exerce la peinture sur l'écrivain (comme d'ailleurs la musique)? Il me semble que c'est, pour une bonne part, à ce que la peinture (comme la musique) soit le moins « engagé » des arts, au sens limitatif que l'on donne, aujourd'hui, au mot. Cette beauté donnée, *et qui se suffit à elle-même, qui ne signifie rien d'autre qu'elle-même, nous* libère. *Ce que le tableau met en cause (ou le concerto), ce n'est pas le destin de l'homme dans la Société ou dans l'Histoire — mais son destin personnel, sa sensibilité, voire simplement (et ce n'est pas si simple) le pouvoir et le privilège qu'il a de réagir à certaines formes de délectation. Cela vaut bien, en importance, en gravité, tous les faux problèmes du « devenir historique ». C'est une porte ouverte sur le monde de la liberté intérieure — la seule, en fin de compte, qui soit.*

(Quant à la peinture « engagée » — car il y en a une aussi, bien entendu, ce serait trop beau; et qui se réclame du « réalisme socialiste » — elle a, du point de vue de l'art en général, à peu près la même importance que la fabrication de vignettes pour calendriers des postes ou que, du point de vue de la littérature, la prose des journaux quotidiens et des tracts électoraux.)

CLAUDE ELSEN.

HEIMATLOS

Le 29 décembre 1926 mourait Rilke et il a bien fallu ce quart de siècle pour qu'un certain esprit moderne s'y reconnaisse. Rilke commence d'échapper aux tourbillons chaotiques de l'incompréhen-

(1) Cité par Jean Grenier dans *l'Esprit de la peinture contemporaine*, éd. Vineta.

sion, et de sa propre inquiétude, pour s'inscrire dans le ciel vivant mais plus stable des planètes que nous reconnaissons pour *notre* monde. Nous ne sommes plus les lecteurs jouvenceaux du *Cornette* ou des *Cahiers de Malte,* non plus que les admirateurs touristiques des salons parisiens qui le reçurent dans les années 20. La gloire poétique de Rilke, inséparable semble-t-il du souvenir de son prestige d'homme, rejoint bientôt celle de son contemporain Valéry, d'un Rimbaud ou d'un Gœthe. On peut penser qu'elle est en quelque façon surfaite : soit que « le culte exclusif de l'œuvre de Rilke constitue une injustice flagrante à l'égard de ses contemporains » — Liliencron, Dehmel ou Stefan George — soit qu'on l'étouffe sous le poids du « millier de commentaires » qui lui ont déjà été consacrés (selon Herbert Gunther, qui a écrit quelques chapitres au vitriol à propos de *Malentendus autour de la gloire de Rilke* (1)) ; soit encore qu'elle vienne à peine de se lever si, comme le pensent Claire Lucques, Marcel Brion et tant de bons rilkéens, « grâce à la publication des œuvres confidentielles de Rilke, son univers se présente enfin dans son entier » (Claire Lucques (1)).

Un ouvrage remarquable — la *biographie spirituelle* de Rilke, par J.-F. Angelloz, — un ensemble d'articles critiques illustré d'inédits, une fort précieuse correspondance Rilke-Gide, viennent entre autres, dans l'espace de quelques mois, d'enrichir la bibliothèque de l'amateur.

Il faut parler d'abord du maître ouvrage de J.-F. Angelloz, le *Rilke* (2) qu'il vient de publier aux éditions du Mercure de France. Sa science n'étouffe pas sa ferveur, ni sa ferveur n'obnubile son sens critique. Angelloz est l'initiateur des études rilkéennes en France. Il publiait en 1936, comme thèse de doctorat ès lettres, le premier ouvrage d'ensemble sur le poète et la traduction, avec des commentaires, des *Élégies* (3), — commentaires dont il n'existait pas l'analogue en Allemagne même, alors tournée presque exclusivement vers les œuvres de jeunesse. Il nous a donc orientés vers le Rilke des *Élégies* et des *Sonnets.*

J.-F. Angelloz a écrit, dit-il, une biographie spirituelle du poète. C'est qu' « aucun poète sans doute n'a aussi intimement lié son œuvre à sa vie, son évolution humaine à son développement d'artiste ». L'obscurité de certains poèmes ne procède pas seulement de la difficulté d'approcher les thèmes rilkéens, mais tient souvent au fait qu'ils sont la transcription plus ou moins explicite d'événements biographiques. Ainsi donc la vie et l'œuvre marchent si exactement de pair qu'elles s'éclairent l'une l'autre et que la biographie la plus étroite ne peut pas plus manquer de se référer aux étapes de l'œuvre, que l'œuvre de s'éclairer aux détails de la vie. Rilke s'est mis de lui-même dans le cas d'être traité de façon que chacun

(1) In *les Lettres : Rilke,* numéro spécial, 1952.
(2) Éditions du Mercure de France, 1952.
(3) R. M. Rilke, *l'Évolution spirituelle du poète* et R. M. Rilke, *les Élégies de Duino,* traduites et commentées — chez Hartmann. J.-F. Angelloz a publié chez Aubier *les Élégies* et les *Sonnets* dans une édition bilingue avec commentaires.

des événements de sa vie jusqu'au plus intime, réponde de l'existence et du sens de telle partie de son œuvre. Cela, depuis au moins les *Cahiers de Malte.* Il s'y trouve un sérieux danger : celui de voir, ce qui n'a déjà pas manqué, la biographie tourner à la légende, ou l'œuvre se réduire à une transcription de journal intime. Tantôt l'éclairage biographique masquer le vrai sens de l'œuvre, son sens proprement poétique s'il y en a un, et tantôt le surfaire s'il est maigre.

J.-F. Angelloz a eu souci d'estimer l'œuvre de Rilke à la fois dans sa résonance et dans sa vérité particulière. Une information exacte et constante, sa connaissance des courants de pensée européens, et bien sûr son érudition de germaniste, l'ont servi avec bonheur. Rilke, grâce à lui, nous devient *visible*, dans sa totalité d'homme et de créateur, chair et sang, l'homme quotidien et le poète durable.

L'auteur a attiré l'attention sur l'existentialisme de Rilke, chez qui les thèmes heideggeriens de l'homme-en-projet, de l'existence comme recherche de l'être, de l'existant comme être-pour-la-mort, etc., sont fondamentaux, et pour ainsi dire obsessionnels. Mais malgré les travaux, ou peut-être à cause des travaux des Bollnow, F.-J. Brecht, F.-J. von Rintelen, il est partisan d'une interprétation moins étroitement philosophique de l'œuvre de Rilke, tenant qu' « il convient (...) de ne pas voir le poète exclusivement dans le miroir de la philosophie existentialiste ». Mentionnons pour mémoire, pour l'instant, les travaux lexicologiques qu'il a entrepris en collaboration avec Louis Bonnerot et une équipe d'élèves, tendant à appuyer l'analyse de certaines notions-clés (de la mort, de Dieu, etc.), sur leur fréquence thématique ou terminologique dans telles parties de l'œuvre de Rilke. Autre innovation par rapport à ses travaux précédents : M. Angelloz a été amené à distinguer une quatrième période dans l'évolution de Rilke, quand il en définissait trois, séparées par les années 1902 (qu'on pourrait appeler celle de *l'éveil à l'Occident*) et 1910 (ou de *la rupture avec Malte :* cf. la lettre de Rilke à Lou Andreas-Salomé du 28 décembre 1911). J.-F. Angelloz distingue donc une quatrième période, celle du « Rilke d'avant Rilke », — par référence au « Gœthe d'avant Gœthe » de Charles du Bos — c'est-à-dire celle des « enfances Rilke » entre les années 1875-1897 qui lui paraissent déterminantes dans « l'ascension angoissée (du poète) vers les sommets de ses dernières œuvres » à partir des « productions indigentes de la vingtième année ».

Si l'on voulait tirer la leçon essentielle des travaux de J.-F. Angelloz, en extraire pour ainsi dire la formule qui circonscrive la figure de Rilke, il faudrait, je crois, définir l'attitude générale de Rilke comme celle d'un *heimatlos*, en donnant à ce mot la signification très large de la *non-appartenance.* Heimatlos, Rilke l'était à un suprême degré, c'est-à-dire dans l'état de non-appartenance par rapport à un pays, à une famille, à soi-même, à sa vie. Parlant du Rilke qui s'invente une famille et une enfance à travers le « Malte », J.-F. Angelloz écrit : « S'il ne sait pas encore comment il doit vivre, c'est à cause de sa famille désunie, de son enfance

malheureuse, de sa formation manquée, de son pays qui ne lui appartient pas, d'une ascendance qui ne lui garantit pas une puissance de vie suffisante, bref, à cause de tout ce qui l'a fait : comment pourrait-il trouver dans ce qui créa son impuissance à vivre des raisons et des possibilités de vivre? Il va donc s'approprier une enfance imaginaire, inventer une famille, dont il héritera les forces nécessaires et, par cette opération magique, exorciser ses fantômes en leur substituant ceux de son imagination. » Celui qui écrivait à vingt-cinq ans : « Je ne puis pas avoir une petite maison, je ne puis pas demeurer. Errer et attendre, voilà mon sort, » devait, quelque dix ans plus tard, séjourner, en l'espace de quatre ans, dans une cinquantaine d'endroits différents : il y a là plus qu'une coïncidence. Rilke c'est cet *homo viator* en quête perpétuelle de soi-même, et de la vraie vie qui est toujours ailleurs. Dans la deuxième (et fictive) des deux lettres qui composent *Sur Dieu*, intitulée *Lettre d'un ouvrier*, reprochant au christianisme d'avoir rabaissé l'amour dit sensuel, il écrit : « Pourquoi avoir attaché le péché à cette partie du corps? Pourquoi a-t-on rendu notre sexe « heimatlos »? Son voyage en Russie, son séjour à Zoppot, son mariage avec Clara, son apprentissage du français, son amitié inquiète pour Gide, etc., me semblent pareillement s'inscrire dans cette recherche d'une *heimat*, d'un « climat pour son âme » comme le dit si bien M. Angelloz, à laquelle il avait voué sa vie.

Il faudrait, dans cette perspective, reviser tout ce qu'on a pu dire à propos de « Rilke européen », de celui que Valéry appelait « l'esprit le plus international que l'on puisse imaginer ». Le grand germaniste que fut Jean-Édouard Spenlé fait à Rilke, dans le même esprit, une place parmi *les Grands Maîtres de l'humanisme européen* (1). C'est se satisfaire des apparences. Dire d'un esprit ou d'un homme qu'il est international, c'est dire qu'il se sent *chez lui* dans n'importe quel pays ; et qu'il est européen, qu'il se sent appartenir à une communauté, plus grande que la France, l'Italie ou l'Allemagne mais qui les contient. Or il est clair que Rilke ne se sentait chez lui nulle part, ni appartenir à quelque communauté réelle. « La terre n'est pas sa patrie, » me disait joliment Mme Renée Lang. Gide à cet égard, qui, « contrairement à Rilke qui s'arrêtait malgré lui à ce qui allait dans son sens ou ce qu'il croyait aller dans son sens, (...) se sentait surtout sollicité par ce qui différait de lui et de son entourage, » Gide si Français était cent fois mieux « Européen » que Rilke.

En publiant une très abondante *Correspondance Rilke-Gide* (2) qui couvre les années 1909-1926, Mme Renée Lang vient d'apporter une importante contribution aux études rilkéennes. Du même coup, et comme dans le miroir de l'amitié de Rilke pour lui, la figure de Gide s'éclaire singulièrement, — pas tout à fait, il faut le dire, à son avantage.

(1) Éditions Corrêa, 1952. Spenlé donne, erreur surprenante de sa part, le 5 décembre 1875 pour la date de la naissance de Rilke. « Rilke naquit à Prague au milieu de la nuit du 3 au 4 décembre 1875. » (Angelloz.)
(2) Corrêa, 1952.

Mme Renée Lang, professeur de littérature française et de littérature comparée à l'Université de Columbia (U. S. A.) où elle dirigea quatre ans durant la « Maison française », s'est intéressée à Gide avant de s'intéresser à Rilke. Elle a publié récemment un ouvrage sur *André Gide et la pensée allemande* (1) remarquable sur ce point déjà qu'elle y affirme que l'influence de Nietzsche sur Gide fut plus précoce que Gide n'en avait jamais convenu — mais il dut se rendre aux démonstrations de son exégète peu de temps avant de mourir.

L'existence même de la correspondance entre Rilke et Gide était jusqu'ici à peu près ignorée. Nous n'avions qu'une lettre et un fragment d'une lettre de Rilke à Gide : la première (du 18 février 1914) publiée pour la seconde fois dans l'édition allemande de la *Correspondance* à l'*Insel Verlag* (1950), le second (d'une lettre du 23 décembre 1921) donné par Yvonne Davet in *Autour des Nourritures terrestres* (1948). La publication de cette centaine de lettres fait donc révélation pour cette raison déjà. Mais, souligne Mme Lang, cette correspondance (...) est bien plus que l'histoire d'une amitié ; elle est une parfaite illustration des rapports de Rilke avec la France. Et ces rapports sont dramatiques. Je ne veux pas seulement parler de la déplorable perte que fit Rilke de ses papiers, de ses livres et de ses souvenirs, entreposés dans son appartement de la rue Campagne-Première et qui furent vendus aux enchères (538 francs !) vers le milieu de 1915 pour dédommager le propriétaire d'un arriéré de loyer. Gide, alerté, fit en l'occurrence tout ce qu'il put pour récupérer deux caisses contenant des papiers personnels que Rilke retrouva après la guerre. Bien plus grave est le fait que Rilke avait « espéré » la traduction de son *Cornette* par Gide qui le lui avait promise dès avant la guerre, et nous savons qu'il refusa une douzaine de versions françaises avant d'autoriser, peu avant sa mort, la publication de celle de Suzanne Kra. Il est aussi très significatif qu'on ne trouve pas, dans toute la correspondance Gide-Valéry (dont Robert Mallet prépare l'édition prochaine) *plus de deux fois* mention de Rilke. Il semble donc bien que, quoi qu'il se fût fait l'introducteur de Rilke en France par l'extraordinaire traduction de deux chapitres du *Malte* qu'il donna à *la Nouvelle Revue Française* le 1er juillet 1911, Gide n'eut pour Rilke qu'un intérêt curieux et un peu condescendant. Cette attitude semble aussi, à peu de chose près, celle de plus d'un grand écrivain parmi les contemporains de Rilke. Si l'on songe qu'à travers Gide c'est la littérature française même, l'esprit français, que Rilke cherchait à atteindre et à admirer, on peut penser quel crève-cœur lui fut cette espèce de retenue, de froideur. Son amertume se laisse voir à un lecteur attentif dans ses lettres à Gide, malgré la délicatesse ou la mondanité de l'expression. Ces quelques réflexions indiquent assez le grand intérêt de la publication de cette *Correspondance* par Mme Lang. La vingtaine de pages dont elle la fait précéder sont un modèle de clarté et de lucidité critique. Mais on peut regretter, ce qu'un simple correcteur eût bien pu nous

(1) L. U. F., 1949.

épargner, que son texte n'ait pas été épuré de quelques germanismes ou anglicismes qui déparent sa langue, correcte autrement : « inconséquentes » pour « sans conséquence » (p. 9) ; et un « initir » ici et là, pour : *ouvrir, commencer, inaugurer,* etc., tout droit venu de l'anglais, sinon de l'espagnol.

Que les lettres françaises aient pris une nouvelle attitude devant l'œuvre de Rilke et l'homme qu'il était, le numéro spécial de la revue *les Lettres* (numéro triple 14-15-16, 1952) qu'André Silvaire lui a consacré le montre. Contentons-nous de relever ici, parmi les contributions les plus remarquables, celles de Claire Lucques *(Avec Rilke aujourd'hui)* et de Georges Poulet *(le Temps et l'espace rilkéens)* — sans oublier ces *Malentendus* de Herbert Gunther bien propres à nous tenir dans la mesure devant un renouveau du « culte de Rilke » qui ne ferait que desservir sa gloire enfin justifiée.

FORESTIER.

BERNARD GRASSET : *TEXTES CHOISIS*

Parlez-moi des gens qui ne lisent que ce qui rigoureusement leur plaît. Ils foncent comme oiseaux de proie sur une page, elle est frappante, tant mieux. Ces privilégiés lisent dans la vie comme ils lisent dans les livres, dans les manuscrits. Quoi de mieux pour être prêts à saisir toute pointe printanière d'une idée? Ils happent les idées comme on chasse aux papillons.

Bernard Grasset me fait penser à eux. Pour lire où que ce soit, quoi que ce soit, il a le flair. On l'a ou on ne l'a pas. Je l'ai, donc je suis... On connaît les victoires de cette firme, mais sait-on bien ses moyens? Voilà le premier, une totale disponibilité.

Le « Je », le « Moi », la canne à la main dans la foule, indifférent au collectif, sinon pour s'emparer de lui, j'aurais souhaité une vignette de cette sorte sur la feuille de garde des *Textes choisis* que nous présente l'autorité d'Henri Massis, à la place du masque immobile et comme griffé qu'y a collé Jean Cocteau. Allons donc! Même amer — ce qui lui arrive, Dieu merci — Grasset ne laisse-t-il pas deviner des ressorts, pressentir des bonds, espérer des sourires?

On connaissait déjà l'écrivain presque aussi bien que l'éditeur, mais trop dispersé. Le voici rassemblé. Rien de perdu ni d'effiloché. Toute sa densité est là. C'est lui. On pense bien qu'il n'expose ni n'explique. Il réfléchit et écrit comme il lit, avec la liberté totale qu'il s'est réservée. Il choisit les points cruciaux, s'abat sur eux et, par eux, possède tout. C'est le manœuvrier, le tacticien, le stratège. Il accourt et fait peser soudain tout son poids là où on l'attendait le moins, où on ne l'attendait pas du tout. Je reviens un peu sur le civil que je voyais tout à l'heure. On a amené un cheval et j'entrevois des méthodes de guerre assez célèbres.

J'inscris en tout cas Bernard Grasset pour le grand débat moderne engagé sur la condition humaine. Mais il ne prend pas les choses dans les bas-fonds de l'inconscient. Pas du tout. Il a l'originalité remarquable de les prendre de haut, en plein dans le génie de l'homme. Pointant l'index, il se jette, par exemple, sur cette

plaque de soleil : *l'homme veut échapper à la mort*, l'homme veut créer, afin de se survivre. Voilà le problème saisi et enlevé. Problème? Oui, il y a problème parce que, si l'homme a soif de durer, la nature lui refuse cette satisfaction. L'homme prétend être heureux et cherche la jouissance: qu'alors il renonce à toute œuvre de chair ou d'écrit. Pas d'œuvre sans amour, mais nous n'avons qu'un seul cœur : d'où le déchirement.

A ce point de vue, *Aménagement de la solitude* est d'une lecture passionnante, ou accablante, comme on voudra, sous ce joli titre qui signifie « Amour heureux », un amour que l'auteur précisément a saccagé au profit de son œuvre écrite ou à écrire, l'œuvre à laquelle la femme aimée avait consenti à se dévouer. Dans *Psychologie de l'immortalité*, *Remarques sur le bonheur*, même désaccord entre les impératifs implacables de l'instinct et les vœux de la personne, entre les volontés de l'espèce et le génie ou l'amour. Il en résulte un sourd désespoir, mais que revigore l'allégresse de l'intelligence. Grasset n'a jamais lu Schopenhauer. Il a lu les moralistes français. Il dénonce comme eux les équivoques de l'esprit et du cœur.

De tous les essais de Bernard Grasset se dégage l'idée de la responsabilité, des choix à faire, des sacrifices à consentir. Bref, une sagesse se forme. Elle tourne le dos au romantisme, elle accepte courageusement les servitudes sur lesquelles se bâtissent les réussites de ce monde. Nous débouchons donc sur un rond-point où dès maintenant s'attendent et se rencontrent les réactions inévitables contre des folies, des impostures, des inhumanités qui sont sur leur déclin. Grasset se sera trouvé un des premiers au rendez-vous.

Mais remarquons qu'il y arrive par ce qu'il a en lui de plus particulier, et son classicisme comporte un détour par les singularités extrêmes du moi.

J'ai grande confiance dans le « Je » de Joubert, de Sénancourt, de Constant, quand il ne glisse pas dans les lavages romantiques. On impose à Grasset et il accepte la parenté de Vauvenargues. Pourquoi pas?

(Éd. La Table Ronde.) HENRI CLOUARD

STEPHEN HECQUET
L'HOMME ACCUSÉ

Écrit par un avocat sans illusion sur le véritable sens de sa « mission » et ne se payant pas de mots, de formules toutes faites (ce qui pour un avocat *et* un écrivain est doublement original, et méritoire) ce livre — qu'on est tenté de rapprocher du *Rôle d'accusé* de Roger Grenier, paru il y a trois ou quatre ans, et dont on n'a pas assez parlé, me semble-t-il — est l'un des plus intelligents, des plus courageux et des plus lucides qui soient. Il contient notamment, sous le titre de *Portrait de l'accusé*, des pages dont on voudrait qu'elles soient lues par tous ceux qui, comme on dit (à tort), « ont des idées » sur la justice, son fonctionnement, son rôle social et moral. Depuis qu'il y a des hommes, et qui jugent d'autres hommes (ou sont jugés par eux), on a le sentiment, sinon d'une imposture, du moins, dans la meilleure hypothèse, d'un énorme malentendu dont

l'existence non reconnue *fausse le sens* de cette Justice. Cette imposture ou ce malentendu (selon les cas) a atteint, ces années-ci, son apogée, depuis que la Justice politique joue, sous toutes les latitudes et sous tous les régimes, un rôle qui n'avait jamais encore été aussi actif, ni aussi complexe. Sur tout cela, Stephen Hecquet dit des choses essentielles, avec une lucidité sans compromission, qui se moque de tous les conformismes moraux, politiques ou idéologiques.

(Éd. Nagel.) CLAUDE ELSEN.

LES ROMANS

Et mon cœur qu'en a tant pris
A Saint-Ouen près de Paris.

R. QUENEAU.

ST. OUEN'S BLUES

A propos de « Limelight » — que je déteste, et nous nous querellions là-dessus — je défendais l'autre jour un film italien qu'on n'a guère eu le temps de voir à Paris : Chronique d'un amour. *On me demandait ce que j'y pouvais bien trouver à aimer. A bout d'arguments je découvris enfin que la première qualité de ce film, qui est aussi son secret, était de me paraître — d'être —* insolite. *(De même, voici plus longtemps,* Ride the pink horses, *et beaucoup de ces films un peu rares et qui déroutent, que la défaveur du public fait émigrer très vite vers deux ou trois salles spécialisées de la rive gauche.)* Une œuvre insolite. *Il est difficile de donner à ce mot commode, ou incommode, un contenu. Une brusque atonalité dans le ronronnement du récit, un mot pour un autre — et pourquoi celui-ci vit-il alors que l'autre eût été mort? — et voici l'impression, (alors que nous nous croyions encore en sécurité de ce côté-ci des choses) d'être* de l'autre côté *des choses. On passe le miroir dirait Cocteau. L'insolite ne peut pas être un procédé, c'est une chance, un sort. Moins une équation à résoudre qu'une chimie à réussir, et à réussir sans formule. Ce qui tient en fait à la « magie du langage » quel que soit le langage. Des exemples? Le premier chapitre du* Maître de Milan, *les séquences du noyé dans la piscine lumineuse de* Sunset boulevard, *l'inoubliable chasse de* la Règle du jeu. *(Sans doute n'est-ce pas un hasard si le cinéma s'impose à l'imagination dès qu'on cherche dans cette voie. Le cinéma réussit mieux ses miracles. Et nous en avons une bonne mémoire, quelque brefs qu'ils soient.)*

Pour vendre le Paris Insolite (1) *de J. P. Clebert, son éditeur*

(1) Éd. Denoël,

(avant d'imprimer la glorieuse bande des « quatre voix au Renaudot »), avait ceint le livre d'une inquiétante formule : Paris interdit. Serions-nous devant des synonymes? Cela va presque trop dans mon sens et m'inquiète. C'est vrai que l'insolite est toujours à la limite, et même au-delà, des chasses gardées de l'imagination. Voici la quatrième dimension des œuvres (Chagall, n'est-ce pas aussi *cela?) un empiétement redoutable, chez le créateur, sur la part de Dieu, des dieux.*

Ouvrons le livre de Clebert : « Une fois de plus je rentre dans la Ville, et une fois de plus par la Porte d'Italie. » Deux lignes, et voici en place, le prestige un peu artificiel des majuscules aidant, tous les éléments d'une mythologie. Nous sommes déjà dans le mythe, un mythe qui a pénétré, sous ses diverses métamorphoses, nos livres et nos mémoires, notre poésie, nos chansons — elles surtout — et dont la signification vaut bien, à propos des romans par exemple, qu'on s'y arrête.

Car nous sommes loin des durs de Carco, du populisme à la Dabit, des réussites parfois sordides de Troyat. Il s'agit bien d'une échappée nouvelle, devant de nouveaux maux et vers des horizons nouveaux, ces horizons aux beaux noms qui ceinturent un Paris interdit, *du Point du jour à la Plaine, cet horizon, aussi, de la misère quotidienne, une espèce d'antibonheur, un monde qui est exactement l'envers des piscines hollywoodiennes, une* contamination *qui est exactement le contraire de l'aseptie américaine, une complaisance un rien masochiste qui vire au noir la pudeur, l'optimisme, « l'égalité des chances ».*

*C'est trop simple de dire qu'il s'agit d'une mode et que la misère fait de bonnes chansons pour les boîtes à champagne obligatoire. Piaf aussi faisait dans la poésie de coin de rue, et ça ne tirait pas à conséquence. Il y a au contraire dans ce recours à la misère, à l'*exotisme *du vagabondage et de la misère — ce recours dont le succès de Clébert me semble un signe important — un symptôme autrement plus remarquable que d'un engouement. Prenons Queveau. Ce n'est pas du populisme s'il consacre sa poésie à la banlieue. C'est que la ville (du moins cette ville macadamisée, ces rues à l'alignement qu'on fuit précisément dans les banlieues) est devenue stérile. Ce dépaysement est aussi un retour aux sources. Car derrière toute cette géographie il y a des hommes. Quelques écrivains cherchent là, consciemment ou non, une autre qualité humaine. Un excès en entraîne sûrement un autre, fût-ce par réaction : ce dépaysement aura vite — si ce n'est déjà fait — sa bibliothèque rose. Il a déjà sa gloire et ses recettes : c'est le « néo-réalisme » italien.*

« Néo-réalisme » sonnait mal. Cela faisait jargon. Et ce néo *nuisait à l'authentique, qui est une valeur-clé, si l'on ose dire, des bibliothèques roses. On parla plutôt, vers 48, de vérisme. Un art de la vérité? Diable! Est-ce dire que les autres étaient du mensonge? La bourgeoisie italienne, qui a plus de dynamisme et de hauteur que la française, n'aima guère le sort fait à toute cette racaille napolitaine. « Et l'on ose exporter* cela? *Donner* cela *en illustration aux voisins? » Un pouah de répugnance. Par ici, on fit un succès aux découvertes de cette camera objective, impudique,* véridique. *Véri-*

dique? Voire! Tout cela bien sophistiqué... Énumérons vite : des films, des chansons, quelques poèmes, Aubervilliers, *un succès qui passa rapidement du VIe arrondissement chez Carrère.*

Récemment, dans les Temps Modernes, *Bernard Franck a consacré à ceux qu'il appelle les « hussards » (ils font le coup de feu dans cette revue), un article amusant et malin. Dans le* ton, *le mot péremptoire, la phrase brève, un peu de Retz, beaucoup de Gringoire, Nimier-qui-se-croit-tout-permis, Franck voyait, trop vite selon moi, le commun dénominateur d'une certaine littérature d'aujourd'hui. Autrement plus important serait, je crois (si l'on veut absolument faire des généralités), cette dérive vers les bas-quartiers, ce voyage à Saint-Ouen, les mannequins de Heim posant aux Puces, les meilleures chansons de Cora Vaucaire, car il ne s'agit pas là des jeux d'une petite équipe sportive, mais de* l'air du temps. *Cet air du temps qui finit par n'avoir plus de goût. Nous le respirons trop. Soyons plus attentifs : il livre des secrets. Le moindre d'entre eux n'est pas d'avoir vulgarisé ces stupéfiants sans danger que sont la pauvreté, un peu d'anarchie, la tristesse savante des rues. Sans danger mais pas sans signification. Cet insolite est familier. Il n'en demeure pas moins qu'on rêve sur ces succès, ces chances, le livre cruel et tentant d'un clochard grammairien.*

Sur l'importance de ce dépaysement je ne veux pas conclure, ni me faire d'illusions. Mais cet effet n'est pas seulement de l'art, il a des causes. Au départ de tout voyage il y a des gens jeunes et qui respirent mal. Nos hussards et nos clochards ne sont pas bien à l'aise. Traîneurs de sabres ou d'espadrilles, ils ne font pas une littérature de bonne santé. Encore, s'il ne s'agissait que d'une société qui invente ses bons sauvages! Mais c'est plus inquiétant. Il s'agit d'un monde qui s'ennuie, d'un art qui a usé de tous ses moyens d'expression, qui a usé ses thèmes et ses langages. Drôle d'évasion! Mais évasion quand même. C'est bête et vite dit, mais une évasion qui retourne à ce qu'elle fuit, cette politique du pire, cet art du pire, *qu'à bout d'intelligence et de désenchantement nous érigeons pour l'avenir comme signe et comme trouvaille de notre temps, comment ne pas y penser tristement? D'autant plus tristement que nous aimons notre tristesse.* Paris insolite *est un bon livre. D'autres dépaysements, vers 1935, annonçaient l'avenir aux lecteurs soucieux : Céline l'abjection, Malraux ce combat sans victoire,* Paris-soir *et Charles Trenet les ennuis de 1940.*

Nous devrions bien faire attention. Chaque décadence a ses Liaisons dangereuses. *Nous sommes en collage avec la misère. Il ne faut pas chercher trop loin, si loin — si près — des remèdes contre l'ennui. Que trouvera-t-on* après *le bon goût, après cette nouvelle crise de saturation et d'éclectisme? Et j'y reviens : le plus ennuyeux, c'est d'aimer ça. Comme de futurs guillotinés.*

François Nourissier.

PAUL GADENNE ET SES COUPABLES

On hésite toujours, s'agissant de M. Paul Gadenne, à rappeler dès l'abord que l'auteur du *Vent noir* (1) est aussi celui de *Siloë* (1), qui tient fort bien le rôle de *Montagne magique* dans notre littérature : que M. Paul Gadenne est éloigné de nous par la maladie. On hésite, on voudrait avoir la délicatesse d'oublier cette absence. Devant une pensée si haute et des romans si « différents » de ceux que nous lisons tous les jours, — la critique de nos hebdomadaires vient encore de le proclamer, — on hésite à prendre le biais de la santé pour tenter d'expliquer comment l'on est, à chaque nouveau livre de M. Gadenne, étonné... Mais on remarque alors que les lecteurs de *la Plage de Scheveninguen* (2) prennent tous des biais pour avouer leur admirative incompréhension de cette œuvre. Les uns souhaitent plus de clarté, les autres de romanesque, celui-ci amorce un essai théologique, un dernier exorcise la poésie, — certes indiscutable, — de livres comme *la Rue profonde* (2) et *la Plage de Scheveninguen.* Il semble plus simple de reconnaître que la vie de leur auteur est celle d'un absent et d'un prophète. De son balcon de Cambo, M. Gadenne trace dans ses romans des signes qui sont ceux d'un homme se souvenant, hantant le Paris de sa jeunesse, et ceux d'un visionnaire, apercevant le monde par procuration, allant au-devant du monde puisqu'il se refuse à lui. Du même coup, je dis que ces romans sont écrits pour une espèce séparée d'individus, romans à lire lentement, à relire, romans qui se tiennent tous d'une même angoisse, dont les personnages peuvent s'échanger entre eux, tels ces petits points noirs humains, éternellement remplaçables, voulus par Ruysdaël sur son tableau *la Plage de Scheveninguen.* Comment ces romans ne seraient-ils pas d'une communication difficile? Le principal de leurs thèmes est justement le problème de l'entrée en communication des êtres, de leur dialogue, de leur rupture.

Le dernier paru gagne beaucoup à être rapproché du *Vent noir;* de part et d'autre : lutte contre le temps. Dans *le Vent noir*, entre Luc et Marcelle, se dresse une figure obsessionnelle, Mme Monge, objet même de la peur. Luc, ignorant les raisons de l'envoûtement de Marcelle par cette Mme Monge, avait à lutter contre la peur en lui, contre cet envoûtement sur Marcelle. Marcelle le fuyait, il la traquait. Le roman était une véritable chasse menée au galop de Paris, des cafés, des métros, des hôtels passagers. A tout instant Marcelle criait : pourquoi me parlez-vous sans cesse de Mme Monge? Et Luc avait beau faire, il était rejoint, envahi par Mme Monge, acculé au meurtre de Marcelle...

(1) Éd. Julliard.
(2) Éd. Gallimard.

La Plage débute dans le ton du *Vent noir.* Guillaume, à la Libération, retrouve « la ville » et décrit sur Paris des cercles, comme un oiseau affolé, passant d'un ami à l'autre pour obtenir des nouvelles d'Hersent, son ami, écrivain, journaliste coupable de collaboration et d'antisémitisme, des nouvelles d'Irène, son ancienne amie. Ici, Guillaume ne traque pas, comme Luc, il va plus lentement que Luc, il recherche, de peur d'être lui-même recherché pour une faute ignorée ; il rend compte des événements comme un homme qui accuse le monde, Paris retrouvé (« La justice se trompait de porte... Beaucoup de gens, dans cette guerre, étaient morts par procuration, ou par erreur... ») de peur d'être accusé à son tour. Cette première partie de *la Plage* pourrait être le prologue d'un nouveau *Vent noir.* Le cauchemar n'est pas encore déclenché. Guillaume est un oiseau circonspect qui n'ose tout s'avouer, qui frôle la tentation de déserter, de *se déserter,* rien n'est encore irrémédiablement précis, la partie pourrait ne pas s'engager, il se pourrait que Guillaume soudain se désintéressât de son ami Hersent, d'Irène, même : il suffirait qu'un de ces amis interrogés se montrât différent de ce qu'il était avant-guerre... Le hasard, dans cette disponibilité de Guillaume, est ici imposé comme suprême *fatum.* La lenteur de cette poursuite est une lenteur feinte, pleine de ralentis et d'accélérés subtils, on la perçoit comme une épaisse chanson de marche (ton : « Le premier qu'il interrogea fut Morel. »), Guillaume, ancien intellectuel (ironie des fouilles en Mésopotamie auxquelles il se livrait), est un grand marcheur immobile. Comme un soldat, il marche moins pour arriver que pour marcher. Il voudrait savoir dans quelle mesure son ami Hersent s'est avili dans un certain journalisme collaborateur : il voudrait savoir, plus encore, si lui, Guillaume, est coupable de cet avilissement. Le Luc du *Vent noir* corrigeant des copies de bac mettait beaucoup de *soit* et de *bien* en marge, comme on le lui avait demandé, moins préoccupé de ces annotations que d'un avilissement à cette tâche. Ainsi le souvenir d'Hersent est une lancinante brûlure mais de plus en plus détachée du souvenir précis d'Hersent, de ses fautes réelles. Se souvenir d'Hersent, pour Guillaume, devient se souvenir de lui, Guillaume. Il arrive même qu'Hersent, à la limite, dans les brumeuses chimies de M. Paul Gadenne, devienne deux mots allemands qui ne veulent rien dire : *Herr Sang.* Guillaume a lu ces mots sur un buvard, comme sur un voile de rêve. A de tels signes, on voit que le roman réel, dans *la Plage,* je veux dire (et je traduis sans doute en trop clair) : roman d'un homme qui songe à Brasillach et qui se demande de quel droit les hommes l'ont jugé, ce roman réel débouche, par éclairs inviolables, dans la fiction pure. Il y a une providence pour M. Gadenne : Scheveninguen vient rimer, en un de ces éclairs, avec Siegmaringen, où est peut-être Hersent...

Bien plus, qu'est-ce que désirer retrouver Irène? (ou aller, dans *le Vent noir,* à Chaville avec Marcelle?) Serait-ce retrouver une ancienne maîtresse? Rien n'est dit en ce sens. Il faut attendre la page 163, bien après qu'Irène et Guillaume se soient effective-

ment retrouvés, pour entendre Guillaume demander à Irène le récit de sa vie depuis leur séparation ; et encore ce récit sera fait par la jeune femme derrière un paravent, noyé dans la toilette liturgique dont elle s'est fait un charme, aux yeux de son ami, une « attraction ». Retrouver Irène, c'est se trouver seulement en face d'elle, se faire accuser par elle d'une faute hors de proportion avec celle d'Hersent : oui, Guillaume avait laissé Irène, n'avait pas dit décidément *oui* à son amour. Retrouver Irène devient alors souffrir d'Irène pour Hersent. M. Gadenne n'avait pas jusqu'ici indiqué aussi clairement que le problème de la communication des âmes, dans son œuvre, s'appelait communion des âmes, des saints. Si la mémoire de M. Gadenne rappelle Proust, ce que cette mémoire découvre est bien souvent proche (Irène découvrant le mal en Guillaume) de Dostoïevsky.

★

Tout cela ne va pas sans cahots et explicitations. Luc traquait Marcelle pour lui expliquer pourquoi il voulait lui parler. Mis en présence d'elle, il voulait seulement lui parler pour lui expliquer pourquoi il voulait la voir. De même, ce long face à face de *la Plage*, dans un petit hôtel de cette plage du Nord qui ressemble au tableau de Ruysdaël, cette confrontation du couple Guillaume-Irène actuel avec l'ancien couple qui aimait Ruysdaël est un face à face en forme de tunnel. Rien ne peut en découler. Si Guillaume a tant désiré revoir Irène, s'il prolonge d'une façon intolérable leur dialogue, c'est qu'il a peur d'être seul devant l'obsession d'Hersent, car Hersent accusé engage toute vie, tout droit, tout droit à l'amour des êtres. Dans une scène admirable du *Vent noir*, Luc et Marcelle seuls pour la première fois dans une chambre, à genoux face à face sur le lit, se jettent ce cri : « J'ai peur ! — Ah ! toi aussi?... » La peur était moins celle du revolver (peur de tuer, peur d'être tuée) que la peur de se reconnaître dépendants de Mme Monge, envoûtés à mort ; de même ici, sur cette *plage* minée, le pire ne serait pas que la radio hurlât l'exécution du traître Hersent, mais que l'amour, pour Guillaume, pour Irène, devînt impossible, *injustifiable :* « La vue, le contact d'Irène ravivaient une douleur : celle de n'avoir pas été compris, d'avoir été jugé à faux. » Comme Hersent jugé à faux. Guillaume s'est identifié maintenant à lui. Hersent est exécuté. Irène quitte Guillaume ; à la manière de Marcelle, elle disparaît, laissant un mot dans un café. Elle a jeté Guillaume sur une autre voie : Laura, une villa à Biarritz... Les petits points noirs interchangeables de Ruysdaël. Guillaume est désormais irresponsable. La dernière phrase du livre : « Irène était heureuse à l'idée que vous viendriez » est dite par Laura avec un sourire. Irène sourit encore ici. M. Gadenne aurait pu terminer son roman avant Laura, mais il semble avoir l'application minutieuse de ses héros : du point de vue technique, il fallait la boucle complète, la machine infernale, pour délivrer totalement Guillaume de soi. On se souvient de

l'Antoine Bourgoin de *l'Avenue* (1) : lorsque sa statue d'Ève est achevée, le sculpteur peut dire que « sa responsabilité a pris fin — et sans doute était-ce la seule chose au monde dont il était venu s'inquiéter ». Or si c'est à cette fin de leur responsabilité que les héros de M. Gadenne, aspirent, voici bien l'endroit de leur mort. « Lui qui avait tant marché, les pas n'avaient jamais été aussi difficiles à faire. » Guillaume peut reprendre cette phrase d'Antoine, tandis qu'il gravit le chemin qui mène à Laura. Il faudrait la mort pour le délier totalement d'Hersent.

★

Certes, les pas sont difficiles, dans *la Plage.* Je ne suis pas certain d'avoir parfaitement compris l'allégorie centrale, Caïn et Abel. J'aurais aimé, surtout, lire en plus gros les deux scènes-clés du passé de Guillaume et d'Irène : Guillaume, à quinze ans, égorgeant une poule avec d'infinis raffinements, Irène chez le médecin, rue des Sycomores... Là, surtout, M. Gadenne se veut discret ; il n'est pas sûr des sycomores, il parle aussi d'une rue des Peupliers, pour nous abstraire davantage. Mais chaque mot de ce livre remue quelque chose de vital, de mortel, entre les deux pôles d'un hiatus constant, entre Guillaume esclave du temps et Irène spontanée à tout moment, entre Hersent qui ne croit pas au Jugement mais au jugement des hommes (scène du cimetière, la plus haute), entre les êtres qui ne changent pas et la vie qui procède par éclairs. M. Gadenne a choisi de nous intéresser à des êtres par les côtés d'eux-mêmes qu'ils ignorent : comment son livre n'avancerait-il pas à coup de respirations amples, déchirantes, et de soubresauts étouffés? Si on reprend *la Plage de Scheveninguen* en écoutant la prose tendue de ses italiques, on voit que les imprécisions du récit sont rendues nécessaires par la précision des éclairs. Guillaume dit quelque part : « Tous les mots qui veulent dire quelque chose, en français, sont déclamatoires. » Aussi, Irène pourra, un peu plus tard, crier : « J'aimais tant la plage, la nuit, l'été, sous la lune... » Cette phrase est *la Marquise sortit à cinq heures* de M. Gadenne dont les romans, à l'image de leur style, exorcisent les circonstances les plus contemporaines, les objets les plus réels, les amants les plus dialectiques, pour leur arracher les éclairs de la vie, de la mort. Ce qui est imprécis, chez M. Gadenne, c'est la circonstance. Ce qui est aveuglant, c'est la démarche pour aller d'une circonstance à une autre. Défi au romanesque contemporain, voici une œuvre qui ne se sert pas des idées « dans l'air » pour créer des personnages, mais des personnages eux-mêmes, de leur étoffe, de leurs cris, de leur sang pour donner à voir un mythe bien contemporain : celui de la culpabilité. Le roman, ici, n'est plus inventaire, expérience ou alibi, mais chant, oratorio.

François-Régis Bastide.

(1) Éd. Julliard.

GEORGES ARNAUD
LUMIÈRE DE SOUFRE

Phénomène constant : il suffit d'énoncer la moindre des vues générales pour voir aussitôt surgir l'exception qui la contredit. Dans l'article qu'on aura pu lire ci-dessus, je proférais que, dans leur ensemble, les romanciers actuels dédaignent d'appuyer leur intrigue sur une quelconque information. A peine l'avais-je écrit que m'arrive cette *Lumière de soufre* où, visiblement, l'auteur n'a pas craint d'aller aux renseignements, où il a potassé son sujet et où il nous apprend un tas de choses sur le cancer, sur le marché de la peinture, sur les Van Gogh. Eh bien, ça ne fait que me confirmer dans ce que je disais. Cette information évidemment n'est pas l'essentiel du roman mais elle y ajoute un furieux intérêt.

Comme la tragédie, le roman classique est le narré d'une crise, d'un conflit. George Arnaud a su très adroitement renouveler la chose. Le conflit ici est remplacé par une course. Deux éléments composent le héros de ce roman (négligeons le troisième : une grossièreté qui est accessoire et peut-être même assez artificielle). Ces deux éléments sont, d'une part, qu'il a un cancer et, d'autre part, un tableau qui pourrait bien être de Van Gogh. Avant de mourir, le héros veut faire reconnaitre son tableau. La course s'engage. Cancer contre Van Gogh. Comme on dit : Coppi contre Bartali. Il s'agit de savoir non qui sera le plus fort mais qui sera le plus rapide. D'où le rythme de ce roman, pressé, bousculé, où s'entend le halètement du temps qui va trop vite. D'où aussi quelques cahots.

(Éd. Julliard.) FÉLICIEN MARCEAU

JEAN GIONO
LE MOULIN DE POLOGNE

Beethoven et Mozart, composant la cadence d'un concerto, n'écrivaient que du bout de la plume. De même l'auteur du *Hussard*, entre deux tomes de ce qui, très probablement, sera le grand ouvrage de sa maturité. Nous avons laissé à la frontière d'Italie l'impétueux Angelo Pardi; et l'on nous annonce pour demain sa rencontre avec un « âne rouge » dont nous nous promettons des merveilles. En attendant, amusons-nous de ce *Moulin de Pologne*, dont le principal mérite est de ne pas démentir le Giono prompt, sûr et gai qui nous est apparu l'an dernier.

Il y a un fait essentiel : pour nous conter les malheurs qui poursuivent la famille Costes à travers quatre générations, notre bucolique désabusé ne s'est pas départi de sa vivacité nouvelle. Au fond de cette histoire palpite et court le même esprit vif qui, dans *le Hussard sur le toit*, fit si heureusement contraste aux beautés majestueuses de *Regain* ou de *Colline*. Julie fuyant le Bal de l'Amitié a les mêmes mouvements d'hirondelle que l'infaillible Pauline de Théus; M. Joseph enlevant la fille louche rappelle, je ne sais comment, la nonne de Manosque, l'alerte laveuse de morts. Non seule-

ment le rythme narratif qui emporte ces héros fortuits a gardé toute sa précipitation, mais aussi le style qui leur fait escorte. L'auteur a toujours le pied leste, n'ayant pas rechaussé ce que je nommais naguère ses bottes de poésie.

Dès lors il importe peu qu'une cadence de concerto n'ait pas beaucoup de substance, qu'elle reprenne de vieux thèmes, capricieusement développés, qu'elle corresponde à un moment où le musicien se repose de penser et de sentir, mais où son esprit flotte, où ses doigts volent, qu'elle soit construite assez négligemment, ou trop habilement, avec des lacunes dédaigneuses ou des astuces superflues. D'où sort le mystérieux M. Joseph? Qu'est-ce que Julie lui a dit derrière la fenêtre close? Quelle est la gourgandine qui est partie avec Léonce de M...? On se pose ces questions et puis, au lieu de répondre, on sourit. C'est que la destinée qu'on voit agir ici n'est pas celle de Sophocle ou d'Eschyle. Son souffle, qui frappe tour à tour tous les habitants du Moulin, ressemble moins aux aveugles acharnements de l'Ananké qu'aux taquineries d'un farfadet étourdi, dont les victimes ne nous inspirent ni effroi ni pitié : ce sont aussi des êtres aériens, des ombres bienveillantes ou grimaçantes. Il n'y a pas de commune mesure entre cette fatalité un peu espiègle et l'admirable choléra, si l'on peut dire, dévastateur sans emphase ni façon, qui jetait de vrais cadavres sous les pas du petit colonel.

Tout au plus Jean Giono, qui donne ainsi des vacances à son imagination, se permet-il de murmurer çà et là *des choses vraies*, qu'il met au compte du narrateur, par coquetterie. Et tout au plus imprime-t-il distraitement, sur telle ou telle page de ce divertissement sans importance, mais non sans charme, une griffe qui sera sans doute reconnue, si *le Hussard* va son train, pour celle du premier romancier français de ce temps.

(Éd. Gallimard.) WALTER ORLANDO.

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

LE SIÈCLE SADIQUE?

On sait qu'Apollinaire a écrit : « Cet homme, qui parut ne compter pour rien durant le XIXe siècle, pourrait bien dominer le XXe. » Par quels moyens? Il s'agit de Sade.

C'est clair : par la révolte, par l'exigence d'une liberté totale à l'égard de la société, de l'État et de la religion, par l'humour noir, par un subjectivisme absolu de l'inspiration que mue la réalisation en objectivité quasi scientifique. Et tout cela, en effet, arboré par

Sade, préludait de loin à Lautréamont, à Jarry, au Surréalisme. Ainsi parle à peu près M. Gilbert Lély.

Autrement dit, le marquis de Sade fut un prophète, et M. Gilbert Lély est le clerc dévoué à sa mémoire, à son actualité, à sa propagande. Les impatients devront, malheureusement pour eux, attendre un prochain volume pour entendre commenter l'œuvre même. Mais dès ce volume-ci, *Vie du marquis de Sade* (1), on nous affirme que Sade est le créateur d'un univers poétique sans égal dans la littérature française, et à quoi seul le théâtre de Shakespeare peut jusqu'ici se comparer. Mais oui... De Sade à Breton s'est donc construite une enfilade d'arcs de triomphe. Il est difficile de prévoir où elle s'arrêtera.

Nous ne contemplons encore de ce balcon du premier volume que les années de jeunesse : le livre s'arrête à 1773 ; il a alors cinq cents pages et son héros trente-trois ans. L'auteur le prend, ce héros, à peu près à l'époque de ses fiançailles avec une demoiselle de Lauris, à qui il devait rester reconnaissant de voluptés frénétiques assurément inconnues du premier *Roman de la Rose.* Mais c'est une demoiselle de Montreuil qui fut épousée, aimable femme, bonne comme le pain, dévouée éperdument jusqu'à la bêtise.

Personne n'ignore que le gaillard, quatre mois après son mariage, se jeta dans un priapisme démoniaque, fréquenta toutes les proxénètes de Paris, collectionna les liaisons avec les filles de maisons et les demi-courtisanes de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre italien. Même dans la période où il vécut une profonde passion d'amour sous le charme et dans les bras de sa jeune belle-sœur séduite en un tournemain, la folie des sens le tenait, l'entraînant par exemple dans « un ballet érotique de haute école », avec sado-masochisme, pastilles cantharidées, coprophilie, voyeurisme-exhibitionnisme, bref ce que M. Lély dans son style lilial appelle une « matinée de Cythère », passée tumultueusement en compagnie de quatre filles. En style de police : affaire de Marseille. Elle fait pendant à l'affaire d'Arcueil, c'est-à-dire à la flagellation de Rose Keller. Celle-ci s'était terminée au donjon de Vincennes ; celle-là, sur laquelle se greffait une tentative supplémentaire de violence avec risque d'empoisonnement par aphrodisiaque contre une cinquième fille levée le lendemain par le laquais, une condamnation à mort par contumace l'a conclue. Quant à la partie de Cythère avec la jeune sœur de l'épouse, elle eut son débarquement au fort de Miolans, le roi de Sardaigne ayant fait arrêter le libertin en Savoie sur la prière et les intrigues de sa belle-mère, la Présidente de Montreuil, horrifiée par le scandale qui atteignait la famille, par l'intervention des gazettes, par la peur de la ruine qui lui eût mis sa fille aînée et trois enfants sur les bras... Est-ce que la comédie ne se mêle pas à tout?

Le Marquis de Sade de M. Maurice Heine, qui remonte à trois ans, sert d'armature au gros volume de M. Lély. Que de ciment celui-ci a ajouté ! Quelle abondance de documents ! Je dirai quel luxe ! Car enfin tant de pièces de procédure qui répètent intaris-

(1) Gallimard, éditeur.

sablement les mêmes histoires ne s'imposaient pas, non plus que certaines biographies banales de prostituées et des scènes de débauche minutieusement et monotonement racontées. En revanche, il y a un apport intéressant de témoignages inédits fournis par les archives familiales, par des manuscrits d'œuvres, par quantité de lettres, tout cela assez utile à qui veut fixer la psychologie du divin marquis.

J'aime assez M. Lély s'évertuant à situer son philosophe sur l'échelle de l'algolagnie. D'autant plus qu'aucun scepticisme au sujet de Freud ne paraît le gêner. Voilà Sade classé parmi les fustigateurs qui n'iraient pas plus loin que la fustigation, même s'ils n'avaient pas les lois à redouter ; l'acte suffisait à l'assouvir, assure M. Lély, étant probable que « le surplus de sa perversion s'est donné carrière dans ses ouvrages » : on reconnaît la sublimation. Soit ! mais alors était-ce prudent de le peindre, juste à la page précédente, en pleine action : la victime crie, Sade lui montre un couteau et lui dit qu'il va la tuer, elle rétorque qu'elle n'a pas fait ses Pâques et il s'offre à la confesser... Humour sans doute ; il semble tout de même que le fouetteur était un cinglé... Mais pas du tout, protestera M. Lély : un savant, un poète, un martyr de la plus légitime rébellion, le créateur d'un destin par-delà le bien et le mal.

Je n'arrive pas à cesser de m'étonner que le pape André Breton, au lieu de canoniser le protégé de M. Lély, ne le tienne pas pour compromettant. Je n'arrive pas à admettre que Lautréamont ou Rimbaud appartienne au monde pathologique du triste descendant du mari de la Laure chantée par Pétrarque. Je me scandalise de pareils mélanges et m'inquiète du dérèglement de cervelle dont ils me semblent être les symptômes.

HENRI CLOUARD.

ÉRUDITION

STEFAN GEORGE OU DU MYTHE AU MYTHE

Nous exercions, voici quelque vingt-cinq ans, les fonctions de lecteur français à l'Université de Marbourg-en-Hesse. Cette petite ville romantique, qu'illustrèrent tour à tour sainte Élisabeth de Hongrie, Martin Luther, Denis Papin, Caroline de Günderode et Bettina Brentano, se distinguait à cette date par son nationalisme traditionnel, et par sa fidélité à la dogmatique impériale. Les orateurs des partis marxistes la dépeignaient sous les couleurs sombres d'un séminaire d'assassins. Sa vie spirituelle, fort intense, alimentait une série de clans et de cabales, qui prenaient volontiers, par l'effet d'un humour un peu noir, l'allure de sociétés fermées.

Ce que nous pouvions discerner de l'une d'entre elles nous intriguait fort. Elle comprenait un spécialiste de moyen-haut-allemand, un subtil connaisseur des élégiaques latins, un philosophe des musiques platoniciennes, un philologue de la grammaire alexandrine. Ces personnes, d'âges divers, tiraient leur origine de provinces fort éloignées les unes des autres, ou de cités silésiennes richement pourvues d'Israélites. Elles présentaient des caractères physiques étrangement et comme consciemment opposés. Mais elles usaient du même langage doctement accentué, de la même écriture hiératique, de la même courtoisie compassée, de la même éthique, à la fois discrète et magistrale. On les disait sectaires d'un grand poète nommé Stefan George.

Nous ne savons ce qui attira sur nous l'attention de ces *géorgiens*. Mais nous en reçûmes une invitation, suite de formules aussi simples que solennelles. Nous nous y conformâmes, avec curiosité. Après qu'ils nous eussent offert un excellent vin du Palatinat dans une sorte de calice cristallin, ils nous prièrent d'écouter avec recueillement la lecture qu'allait nous faire le plus jeune de l'assistance, un grand autrichien blond et rose. Et nous entendîmes tomber dans un silence absolu les amples strophes de *Terre des Francs* où Stefan George, après avoir rappelé son amour pour ses ancêtres lorrains, reconnaît les dettes qu'il contracta envers la littérature française :

Hymne de mon aïeul à cette noble terre...
Mère des étrangers, proscrits et méconnus...
Et son enfant reçut le salut d'un murmure
Dans cette plaine amie, accueillante et fertile
Où la Meuse et la Marne ondulaient sous l'aurore...
Et toi soldat sanglant de l'Idée MALLARMÉ...
Luttant dans mon pays morose et sans savoir
Si je vaincrai, j'ai repris force à ce murmure :

A ce point de sa déclamation, le récitant se tut et nous tendit son texte pour qu'il nous fût possible de lire le dernier vers. Quel étonnement nous frappa, lorsque passa sous nos yeux la fameuse maxime épique :

Returnent Francs en France dulce terre!

(Trad. Maurice Boucher.)

Nous ayant de la sorte intronisé, admis dans leur *cercle*, les *géorgiens* nous donnèrent des leçons si profitables que nous n'en avons pas aujourd'hui encore épuisé les bienfaits. Lorsque, revenu en France en 1934, nous apprîmes que Stefan George avant de mourir (†1933) avait reconnu dans le Troisième Reich le *Nouveau Règne* qu'il prophétisait, nous doutâmes de la vérité de cette nouvelle, mais nous finîmes, bien à tort, par nous incliner devant l'autorité de ceux qui nous la transmettaient. Nous ne pouvions plus songer sans malaise aux réunions *géorgiennes* où nous avions participé. N'avions-nous été, dans ces circonstances studieuses et pathétiques, qu'une dupe imbécile?

Or, voici qu'un livre a conclu soudain par un éclair de joie près de vingt années de pénibles doutes. Un germaniste français de grand avenir, Claude David vient de consacrer à Stefan George (*Stefan George, son œuvre poétique.* I. A. C. éd.) un volume dont on ne saurait trop vanter l'érudition disciplinée, le style original, et la méthode.

C'est cette dernière qui a d'abord retenu notre attention. Stefan George voulait que l'historien de la littérature, après s'être livré à d'exactes et difficiles recherches scientifiques, s'efforçât de créer de grandes figures fabuleuses, ou mieux : de transformer en mythes les écrivains qu'il étudie. Claude David, contraint de se plier aux règles de la sagesse universitaire, ne risquait-il point d'anéantir stérilement le beau mythe de Stefan George, pour lequel nous conservions un reste de révérence? Nous le redoutâmes tout d'abord ; mais bientôt notre crainte se dissipa : détruisant par ses travaux livresques le mythe controuvé d'un Stefan George esthète et d'un Stefan George hitlérien, Claude David, usurpant le rôle de l'éternité, le change *en lui-même enfin.*

Il le montre qui cherche obstinément à constituer ce que nous aimerions nommer un humanisme total où assumeraient leur plus haute tension et leur suprême forme les thèmes de la culture européenne Rigoureusement athée, comme l'étaient Épicure et Lucrèce, Stefan George s'applique à donner à la moindre des formules initiatiques qu'il invente une forme et une sonorité sacrées. Il se sert d'un vocabulaire ésotérique, moins pour attester ses connaissances occultes, que pour masquer et révéler à la fois ses propos secrets. Il prêche une sorte de religion aristocratique de la terre et des lares, demandant aux pères profonds de son sol qu'ils le guident et qu'ils l'aident à diriger les travaux d'un cercle d'où rayonnerait un ordre chevaleresque et monastique, capable de mener un combat d'hommes et d'âmes pour le salut de l'esprit du temps.

Et que résulte-t-il de cette dépense généreuse de talents? De futiles paroles? Non. Transcrivons le témoignage de Claude David : « Dans le complot du 20 juillet 1944, plusieurs disciples de George sont impliqués. C'est Claus von Stauffenberg qui porte la bombe au quartier général du Führer ; son frère Bertold compte, avec lui, parmi les victimes de la répression. Ils s'étaient rappelé que, dans *l'Étoile d'Alliance*, le poète prescrivait à ses adeptes de porter sur eux le poignard d'Harmodius. Ce geste invite à ne pas confondre étourdiment George et Hitler. Mais il n'a pas seulement une valeur symbolique. Il situe les « Georgianer » à leur vraie place : parmi les défenseurs des valeurs traditionnelles, dans les rangs d'une opposition conservatrice. »

Quel soulagement nous éprouvâmes à méditer ces phrases ! Puisse le livre de Claude David et l'*Héliopolis* de Ernst Jünger, aider nos compatriotes à se reconnaître eux-mêmes et à créer une confrérie de nouveaux Templiers, prêts à sacrifier ce qu'on doit sacrifier en s'offrant eux-mêmes en sacrifice !

Albert-Marie Schmidt.

L'HISTOIRE

LA CIVILISATION AMÉRICAINE

Il existe aujourd'hui une civilisation américaine, mais, nous la connaissons mal, de ce côté de l'Atlantique, en France, comme d'ailleurs en Angleterre, malgré la communauté de la langue. Si seulement nous l'ignorions franchement ! Mais, ce qui est pire, nous sommes trop familiers avec des fragments détachés, parfois caricaturaux : les abattoirs de Chicago, la mécanisation de la vie privée, la nostalgie du Sud, que ce soit avec Mitchell ou avec Faulkner, les cow-boys des Westerns, la démocratie de Roosevelt... Tous ses traits perpétuent autant d'idées fausses, tant qu'ils restent séparés de leur contexte historique. D'où l'importance et l'utilité des deux livres dont il va être question, parce qu'ils nous permettent de prendre une idée globale, lacunaire sans doute, mais juste dans son ensemble, de la civilisation américaine. L'un seulement de ces livres, a été traduit en français (1), et, à vrai dire, il risque de souffrir d'être le premier, car, pour apprécier toute sa richesse, il faut être déjà initié à l'histoire américaine, et la plupart des livres de langue française sur ce sujet restent fidèles aux divisions de l'histoire politique, plus artificielles encore en Amérique que dans le vieux continent.

Ce beau livre, très bien illustré (et l'illustration n'est pas un luxe, quand il s'agit d'un art peu connu en Europe), traite de l'art américain dans ses relations avec le développement de la société et de la civilisation. Il n'intéresse donc pas seulement l'historien de l'art, mais tous ceux qui s'efforcent de saisir le phénomène américain.

L'autre livre n'est pas traduit : il convient cependant de le signaler dans son édition anglaise (2), car on ne trouvera pas, à ma connaissance, dans les ouvrages français, une présentation aussi complète et aussi vivante du développement de la civilisation américaine depuis l'époque des Tudor jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Notons seulement que les derniers chapitres déçoivent : on y est gêné par une idéologie de gauche, heureusement plus discrète pour les périodes antérieures. Avec une heureuse désinvolture à l'égard de l'histoire politique, et aussi de l'histoire économique, dans son acception restreinte, H. Wish suit sur plus

(1) Olivier W. Larkin, *l'Art et la vie en Amérique*, Éditions d'Histoire et d'art.

(2) Harvey Wish, *Society and thought in early america* (1 vol.) et *Society and thought in modern America* (1 vol.). Éd. Longmans, New-York.

de troissiècles les caractères originaux de la vie américaine : les vaguesinégales de l'immigration, le mythe du Sud, le monde de la frontière et son déplacement, la poussée des villes et l'urbanisation de la société, les problèmes raciaux, la frénésie des *revivals* religieux, et la décadence des Églises protestantes, les dynasties des grands hommes d'affaires. H. Wish utilise tout le clavier des expressions et des activités, la littérature, l'art, la musique, comme la religion, la géographie, l'économie, sans rompre l'unité vitale du phénomène de civilisation.

★

Il est curieux de suivre, avec O. Larkin, l'itinéraire qui conduit d'un art colonial importé, à un art, sinon national, du moins conçu comme l'expression propre de la société américaine.

Dès le XVIIe siècle, il existait en Amérique un art primitif du portrait plat et sans ombre, distinct de la grande peinture d'imitation européenne. On l'imagine parent de ces portraits du XVIIIe et XIXe que nous avons pu voir à l'exposition de l'art mexicain. Il persista encore un peu après l'ère de Jackson — l'époque de Jackson est l'âge d'or de l'Amérique démocratique, et nos deux auteurs, rooseveltiens, s'y réfèrent toujours avec nostalgie. C'était, à la fin, une manière, plutôt qu'une ignorance : un peintre provincial du milieu du XIXe siècle, dit Larkin, « consentait à faire un portrait plat pour le quart d'un portrait avec ombres. » D'ailleurs cet art n'est pas non plus essentiellement différent des arts populaires européens du XIXe siècle, et il ne survécut pas à l'urbanisation de la vie, après la guerre civile ; il fallut le découvrir en 1930.

Dans la peinture noble, le goût du paysage et de la scène de genre, au XIXe siècle, n'est pas beaucoup plus significatif. Les scènes de genre tendent à la caricature selon Daumier, plutôt qu'à l'expression d'une sensibilité particulière. La peinture ne paraît pas affectée comme la littérature ou la musique par la couleur locale, le folklore, blanc ou noir ; elle ne crée pas de type comme l'oncle Tom, le dernier des Mohicans ou Knickerbocker. Elle est une province de l'art européen.

Au contraire, dès la fin du XIXe siècle, on a le sentiment que l'art devient spécifique, qu'il traduit un aspect essentiel de la conscience américaine.

C'est le moment où l'Amérique crée et multiplie les formes d'un urbanisme vertical qui est devenu le signe du monde moderne, comme les végétations de tours, de pignons, de clochers, serrées de remparts, figuraient aux hommes du XVe siècle l'image de leur temps. Les ingénieurs français avaient sans doute devancé les Américains dans la technique de l'architecture métallique, les Allemands dans la technique du béton. C'est toutefois en Amérique, à Chicago d'abord, aux portes des Prairies de l'Ouest, que fut fixé l'idéogramme du monde moderne.

Le ralliement brutal de l'Amérique à la peinture post-cézanienne a aussi son sens. A lire Larkin, on a le sentiment que l'Amérique

n'a guère été touchée par l'impressionnisme, que l'impressionnisme n'a pas joué son rôle de transition. On passe brutalement du réalisme, de l'académisme, à la peinture moderne. Les immigrations juives, slaves, de la fin du XIXe siècle, qui ont certainement modifié l'ethnie américaine de l'Est, n'ont-elles pas aidé cette conversion? Des noms comme Ben Shahn, Blume, permettent de le supposer.

En tout cas, il ne s'agit pas, avec la peinture post-cézanienne, d'une simple importation européenne, après tant d'autres aux XVIIIe et XIXe siècles. L'Amérique l'a adoptée comme elle s'est reconnue dans son architecture urbaine : le lien est devenu essentiel. Si l'art moderne est né à Paris, on ne se défend pas de l'impression qu'il a pris racine en Amérique où les arts antérieurs de l'Europe n'ont éveillé que des disciples sans originalité.

C'est pourquoi il s'y est vulgarisé plus vite qu'ailleurs ; sous l'influence des peintres révolutionnaires mexicains, il se développa vers 1930 un art social, l'art du New Deal, qui couvrit de fresques les murs des écoles, des postes, des bâtiments publics ; ces grandes compositions évoquent la vie américaine, sans la décrire par l'anecdote. Quoique symbolique et semi-abstrait, c'est un art national et social, une imagerie, de forme très moderne, mais d'un sentiment étranger à l'ésotérisme, à l'indifférence au sujet, qu'affecte la même peinture en Europe. « S'il y a un dénominateur commun dont on peut constater l'apparition, écrit O. Larkin, c'est une nouvelle prise de conscience du milieu proprement américain, et le témoignage d'un intérêt plus prononcé pour le contenu que pour la forme. » Voici donc où aboutit l'art moderne au terme de son transfert sur l'autre continent ! Un art ésotérique, aristocratique, provoque aujourd'hui une expression nationale et sociale, là où, autrefois, les arts romantiques et réalistes avaient échoué. Comme si l'art moderne était à son tour colonisé par l'Amérique, au moment où se précise la notion longtemps confuse d'américanisme.

★

Comme la Grèce, la civilisation américaine a son type humain. Ce canon de la beauté physique n'est pas celui de l'artiste, mais il est fixé par le goût commun : c'est un type sociologique. A. Malraux a montré que la coïncidence ancienne entre le canon plastique et le canon sociologique n'existe plus dans le monde moderne : encore le divorce est-il un peu moins complet en Amérique qu'en France. Néanmoins cette beauté sociologique s'exprime surtout par le cinéma, la littérature à bon marché, l'illustration commerciale, la publicité. Or ce type est un type viril. S'il a sa parèdre, elle est moins spécifique. Mais n'est-ce pas aussi le cas du lutteur grec, de l'éphèbe hellénistique? Au contraire, les sociétés occidentales du XVIIe au XIXe siècle ont été caractérisées par une image féminine de la beauté, plus ou moins issue des madones de Raphaël.

L'homme américain est un mâle athlétique, carré, rude et blond. C'est un Nordique, cousin de l'aryen nazi, du prolétaire de l'imagerie soviétique. Est-ce l'homme moderne? En tout cas,

il a remplacé dans le désir des filles et la coquetterie des garçons la silhouette plus mince et plus brune d'un romantisme attardé. Ce type nordique est l'expression naïve, spontanée, irrécusable, d'un aspect essentiel de la sensibilité américaine. Sans doute, reconnaît-on, au verso, l'image classique d'une démocratie protestante, tolérante, progressive. Cette face-ci est article d'exportation. L'autre face, plus secrète, moins avouée surtout, nous est moins connue. Pour la dévoiler, H. Wish est un guide précis.

A l'origine, on trouve le Sud. Non pas le Sud du XVIIIe siècle, pas même l'image nostalgique et infidèle qu'on s'en fait souvent : mais, les doctrinaires du Sud contemporains de la guerre civile, et ensuite, l'opinion populaire du Sud, puis de l'Ouest, puis de presque toute l'Amérique, depuis l'échec de la Confédération.

Lorsque, vers 1850, l'esclavage a été attaqué, il a cessé d'être défendu par les intellectuels sudistes, comme une condition historique transitoire, un moindre mal, une nécessité économique, ainsi qu'il avait été considéré auparavant par ses propres partisans. L'esclavage fut au contraire repensé par un groupe d'écrivains, on peut dire de sociologues, puisqu'ils ont été les premiers à introduire en anglais le mot de sociologie : Nott, Gliddon, Calhoun, Fitzhugh. L'esclavage devint alors la pièce essentielle d'une société fondée sur l'inégalité organique. Cette rupture avec la tradition américaine du Contrat Social s'accompagnait d'un retour à la Politique d'Aristote. Les pays du Sud apparurent alors comme l'image la plus fidèle de la cité grecque, les héritiers de sa civilisation supérieure. La démocratie véritable n'était pas celle de Locke, de la Révolution française, du Nord. C'était celle du Sud et de la Grèce antique, où la reconnaissance d'une division naturelle et inaltérable de la société assurait aux maîtres la liberté réelle, aux esclaves, la sécurité. A la vérité, plutôt que le racisme moderne, ces idées rappelaient les théories nobiliaires de Boulainvilliers. Sauf quelques auteurs, qui furent d'ailleurs les traducteurs de Gobineau, les intellectuels du Sud ne s'intéressaient pas aux questions proprement ethniques. Chose curieuse, ils s'appesantirent peu sur l'infériorité congénitale des nègres : il est vrai que cette infériorité n'était guère contestée même dans les États antiesclavagistes. Ils soulignèrent plutôt le rôle des aristocraties héréditaires, privilégiées par le sang, et prétendirent les reconnaitre chez les planteurs du Sud, soi-disant descendants des Cavaliers, partisans des Stuart et de la légitimité. « Les gentilshommes du Sud, écrivait l'un d'eux, Fitzhugh, ont la fierté et l'élévation morale d'une race de seigneurs *(master race)*. » Une race de seigneurs — au sens aristocratique, et non pas eugénique — qui héritait des vertus du grec libre, et aussi du chevalier médiéval, tel que le Sud se le représentait dans les romans de W. Scott. Après la guerre, Fitzhugh se rallia au *big business*, et le grand capitaine d'industrie lui paraîtra alors le succédané du citoyen grec et du baron féodal.

Mais ce racisme aristocratique des sociologues ne survécut pas à la guerre. La masse sudiste, en particulier les pauvres blancs, économiquement concurrencés par les noirs émancipés, lui substi-

tuèrent aussitôt un racisme élémentaire et brutal, celui du premier Ku Klux Klan, avec ses lynchages de nègres. Ce réflexe instinctif de défense devint un nationalisme de peau qui ne se limita plus ni au Sud, ni aux nègres. Il pénétra partout où le blanc vivait au contact de races de couleur : noirs qui glissaient vers l'ouest et le nord, Indiens refoulés toujours plus loin, Chinois et Mexicains de Californie. Très vite, l'opinion assimila aux différences de peau les particularités somatiques et culturelles des immigrés juifs et catholiques, slaves et latins, qui arrivèrent par masses à la fin du XIXe siècle. Cette passion ne fut pas apaisée par l'arrêt de cette immigration, réduite à des contingents qui défavorisaient les méridionaux au profit des nordiques. Des professeurs d'Université l'alimentèrent d'arguments savants, au long du premier quart du XXe siècle. Toute une littérature exposa les thèses de la supériorité des races nordiques, de la fécondité redoutable des races inférieures, de la nécessité de l'eugénisme. Une violente poussée raciste souleva alors l'Amérique. Le Ku Klux Klan, reconstitué à partir de 1915, et étendu à toute l'Amérique, surtout à l'Ouest, terrorisait, non seulement les noirs, mais les Juifs, les Orientaux, les catholiques de souche méditerranéenne, les Slaves. Malgré l'intervention d'intellectuels, d'hommes d'affaires comme H. Ford qui publia des commentaires sur les Protocoles des Sages de Sion (désavoués par la suite), des ouvriers et des syndicats, cette passion agitait surtout la classe moyenne. Elle imposait aux coutumes de civilité, des discriminations coloniales ; dans certains États, les hôtels, les restaurants fermaient leurs portes aux bruns, suspects d'origine mexicaine, il était interdit d'épouser légalement un jaune, on écartait les Juifs des Universités, du personnel médical des hôpitaux. Pendant la dernière guerre, l'appel de main-d'œuvre, dans l'industrie de guerre, accéléra l'exode déjà ancien des noirs vers les États du Nord. Leur brusque augmentation provoqua alors des troubles sanglants : à Detroit, en juin 1943, une émeute se solda par 44 morts (25 noirs et 19 blancs).

On doit se demander comment cette poussée raciste qui entraînait l'Amérique a été, non pas arrêtée, il s'en faut, mais ralentie par l'administration Roosevelt, à l'heure où la crise économique de 1929 eût dû l'exalter, comme cela s'est passé dans l'Allemagne inflationiste. On voit mal les facteurs qui ont joué alors, car H. Wish n'a pas posé ce problème. Mais l'apaisement passionnel n'a guère modifié les mœurs qui restent naïvement fidèles à l'image de l'homme américain, inspirée par la passion raciale. Le type nordique, athlétique et blond, a été adopté au moment où des apports massifs de méridionaux fonçaient passablement le teint de l'Américain moyen ! Le *vaquero* mexicain, sur son cheval au harnachement espagnol, perdait dans la mythologie son teint brun, pour devenir le *cow-boy*, le héros de l'Ouest, grand et blond. Le cinéma flattait ce goût du public, mais contribua aussi à l'étendre et à le fixer : « Quoique les *movies*, écrit H. Wish, évitassent les occasions de controverse, ils laissaient une impression désagréable, en peignant les nègres sous un jour hostile, ou bien, comme des oncles Tom, des types conventionnels de chanteurs de *shows*. Au

contraire, les héros étaient généralement des nordiques grands et blonds, tandis que les méchants étaient petits et bruns. »

★

Cette passion pour les particularités nobles de la peau et du sang se distingue-t-elle géographiquement ou socialement du penchant à l'individualisme démocratique et progressiste, celui de Jefferson, de Jackson, de Lincoln, de Wilson, de F. D. Roosevelt? ou bien ces deux traditions contradictoires coïncident-elles dans le même milieu humain? Peut-être, celle-là domine-t-elle dans l'Ouest, et celle-ci dans l'Est. Néanmoins je ne serai pas surpris si le même Smith, d'une quelconque Middletown, ne s'apitoyait le matin sur le sort des Arabes ou des noirs opprimés par les Anglais ou les Français, et le soir, ne s'irritait, avec autant de sincérité, de la tolérance sur le sol américain de Polonais suspects, d'Italiens indésirables. Sans soupçonner la contradiction, en toute naïveté, il défend les droits de l'homme dans le monde, et les privilèges de la race blonde en Amérique. Ce sont les deux faces d'une même mentalité collective. L'analyse ne doit pas les séparer. Ainsi jouent encore, dans la même société, chez le même individu, d'autres couples de sentiments contradictoires, en particulier celui qui oppose la mécanisation technicienne de la vie privée, et l'emprise sur les mœurs d'une musique autochtone où se retrouvent les influences les plus « suspectes » : nègres d'Afrique, Indiennes d'Amérique, Espagnoles du Mexique, créoles des Antilles et de la Nouvelle-Orléans, religieuses des chorals traditionnels et des *revivals* mystiques, comme si, d'ailleurs, tous les éléments que le racisme, le progressisme, la technocratie, refoulaient comme retardataires ou dégénérés, prenaient leur secrète revanche et envahissaient l'imagination délaissée de l'Américain nordique, démocratique et mécanisé.

PHILIPPE ARIÈS.

LES LETTRES ÉTRANGÈRES

TERRES MAL CONNUES

Je ne sais qui me demandait récemment s'il y avait « vraiment » une littérature de l'autre côté des Pyrénées. Quelle ne fut pas sa surprise de s'entendre répondre qu'il y en avait même trois : la castillane, la portugaise et la catalane, qui toutes trois ne se portent pas trop mal, Dieu merci !

J'aurais dû renvoyer cette personne, pour ce qui concerne la

première, à l'*Histoire illustrée de la littérature espagnole* (1) de R. Larrieu et R. Thomas. Elle rendra service à tous les lecteurs en quête d'une documentation sérieuse et qui, jusqu'à présent, ne pouvaient se reporter qu'à des ouvrages par trop insuffisants ou, au contraire, beaucoup trop spécialisés. On ne reprochera pas à ses auteurs d'avoir conçu leur ouvrage de façon trop scolaire, puisque c'est d'abord pour des étudiants qu'ils l'ont écrit. On peut cependant se demander en quoi une telle avalanche de noms est utile à des jeunes gens, qui seront rebutés par des détails oiseux (pour eux, je précise bien) et distingueront mal l'essentiel. Ce manuel compte en effet près de 500 pages, mais 15 seulement sont consacrées à Cervantes, 11 à Lope de Vega, etc... Et comme on a adopté un discutable classement par genres, il est évident que les plus grands écrivains apparaissent débités en cinq ou six tranches qu'il n'est pas toujours commode de ressouder. Il faut espérer que nous disposerons quelque jour d'un ouvrage qui, dégageant les courants essentiels de la littérature espagnole (et, pourquoi pas, des trois littératures ibériques?) et étudiant en profondeur les seuls écrivains notables, permettrait vraiment au lecteur français de se faire une idée juste de ce qui s'est passé et de ce qui se passe de l'autre côté de ces Pyrénées qui n'ont toujours pas cessé d'exister. En attendant, cette *littérature espagnole*, avec ses solides qualités (une information étendue et sérieuse, des citations, des illustrations abondantes et bien choisies) mérite d'être bien accueillie.

On aimera beaucoup le volume consacré à *l'Espagne* dans la collection « le Monde en couleurs » (2). Il contient bien quelques erreurs (il n'y a jamais eu de Calife à Grenade, le Très Saint Christ de Burgos est vénéré à San-Gil et non pas à la cathédrale...) ; dans le texte de Suzanne Chantal, légende et histoire sont irrémédiablement mélangées, et folklore-souvenir et folklore vivant trop rarement délimités. Ce n'en est pas moins une réussite et je défie quiconque de regarder ces très belles illustrations sans avoir envie de partir vers cette terre que Joseph Peyré, qui la connaît et qui l'aime, a magnifiquement caractérisée dans l'avant-propos.

★

Le Portugal ne jouissant pas auprès des éditeurs d'une plus grande faveur que l'Espagne, il faut constater une heureuse exception en faveur de Ferreira de Castro, qui doit à l'amitié de Blaise Cendrars, son premier traducteur, de représenter seul chez nous les lettres de son pays. Aujourd'hui Henry Poulaille préface et Louise Delapierre traduit *les Brebis du Seigneur* (3) dont l'action, tournant le dos au vaste monde, se concentre en un canton du Portugal, un Portugal qui ne ressemble en rien à cette terre où nos compatriotes s'aventurent au cours de leurs randonnées esti-

(1) Éd. Didier.
(2) Éd. Odé.
(3) Éd. Pierre Horay-Flore.

vales. Il y fait froid, on y a faim. Horacio, en rentrant du service militaire, refuse la misère qui l'entoure et rêve d'une vie décente comme celle qu'il a entrevue à Lisbonne. Le roman sera celui de son ambition, de ses efforts et de ses échecs : peut-être pas de « son échec », car si la maison neuve qui concrétisait son rêve reste un rêve, il aura fait entre temps l'apprentissage d'une solidarité et d'une fraternité de classe. On peut évidemment se demander quel intérêt il y a à troquer une misère individuelle pour une misère sociale au moins aussi lourde, en un mot, à prendre conscience qu'on est un prolétaire. *Les Brebis du Seigneur*, ou comment on devient prolétaire... La vraie rédemption de leur esclavage, il me semble que, ce n'est pas du côté où ces malheureux exploités la cherchent qu'ils la trouveront. Cette réserve formulée, je tiens *les Brebis du Seigneur* pour une belle œuvre, que je ne peux m'empêcher de comparer à un dyptique médiéval : à gauche la vie du pasteur, à droite la vie de l'ouvrier ; dans la prédelle, de minutieuses scènes réalistes, et dans les fonds, encadrant les deux figures principales, le rougeoiment d'un incendie de forêts, une tempête de neige ou un troupeau de brebis avançant péniblement dans un décor de rochers.

★

Le meilleur ouvrage traduit de l'espagnol qu'on puisse lire en ce moment est un roman guatémaltèque : *Monsieur le président* (1), par Miguel-Angel Asturias. Une première lecture dans le texte m'avait enthousiasmé ; je retrouve aujourd'hui intactes ses qualités dans la traduction de Georges Pillement. La langue d'Asturias est très difficile, c'est merveille que d'en avoir ainsi fait passer la beauté en français.

Monsieur le président est une œuvre qu'il importe de bien situer si l'on veut en comprendre toute la portée. Les écrivains d'Amérique latine ont sous les yeux un monde prodigieux et fascinant, mais il n'y a pas bien longtemps qu'ils ont consenti à « laisser les Paris et les Madrid et à venir se perdre... dans la nature américaine » (Gabriela Mistral) ; comme leur tradition littéraire était, jusqu'à l'orée de ce siècle, exclusivement européenne, ils ont d'abord regardé leur continent, décrit ses terres, ses hommes et ses problèmes, un peu comme l'auraient fait des Européens transplantés : avec une débauche de couleur locale, une complaisance pour l'exotisme — pour ce qui apparaîtrait exotique à un Européen — dont ils n'avaient peut-être pas toujours une nette conscience. Cet état d'esprit, et cette façon de voir, nous ont valu des œuvres fort intéressantes qui sont d'abord de magnifiques livres d'images d'un franc réalisme descriptif ; leurs auteurs, A. Arguedas, R. Gallegos, J. E. Rivera, C. Alegria..., n'ont rien voulu oublier de ce qu'ils tiennent pour foncièrement caractéristique du pays décrit, leur propre pays. A l'opposé ; quelques écrivains, argentins ou chiliens pour la plupart (alors que les premiers se recrutent plutôt dans le triangle Bolivie-Venezuela-Guatemala)

(1) Éd. Bellenand.

écrivent des œuvres d'où les thèmes nationaux sont absents : c'est le cas de Borges ou de Mallea, comme de Barrios ou de Larreta.

Miguel-Angel Asturias n'appartient en propre à aucune de ces deux tendances, mais semble les concilier. *Monsieur le président* pourrait peut-être bien marquer l'avènement d'une nouvelle conception du roman qui permettrait, comme déjà l'œuvre poétique de Vallejo, de Gabriela Mistral, de Neruda, d'atteindre à l'universel tout en restant très profondément enraciné dans la terre américaine. *Monsieur le président* est guatémaltèque, et nous intéresse par son exotisme ; mais qu'on le dépouille de ces couleurs qui nous enchantent ou même nous déroutent, ce livre n'en resterait pas moins remarquable par son style et par sa façon de présenter ces éternels problèmes de l'homme, l'amour et la lâcheté, la misère physique et la déchéance morale, la liberté. Asturias a écrit le roman d'une dictature « présidentielle » dont l'horreur n'a pas été dépassée par les événements que nous avons connus en Europe. En contrepoint se déroule une histoire d'amour très fraîche, presque trop, qui pousse comme une fleur sur du fumier. Mais c'est évidemment la bassesse et l'horreur qui ont le dernier mot.

Suivant la meilleure tradition espagnole, Asturias unit réalisme et poésie : les images sont belles et souvent extraordinaires (le surréalisme est passé par là), quelquefois hasardeuses ou même d'une préciosité qui pourrait bien porter la marque de Giraudoux. Mais cela s'apparente par le côté plastique de beaucoup d'entre elles, et par ce fond impitoyable de ridicule et d'épouvante, à l'œuvrede Goya.

L'Amérique latine nous a-t-elle enfin donné le vrai romancier que depuis longtemps elle nous promettait?

BERNARD LESFARGUES.

LE THÉATRE

SUR LE JEU TRAGIQUE

Avec *Dionysos* qui, à mon sens, demeure comme la petite charte de la création dramatique, c'est à une métaphysique du théâtre que M. P.-A. Touchard apportait une contribution majeure. Depuis, le philosophe s'est trouvé au contact, de la réalité scénique, et non seulement à son contact mais en son centre et ayant prise sur elle. C'est de cette expérience à la fois enrichissante et décevante qu'est né son dernier livre (1), non plus essai philosophique, mais traité technique à l'usage du spectateur. Le spécialiste y

(1) *L'Amateur de Théâtre ou la Règle du jeu.* Éd. du Seuil.

trouvera cependant des sujets de méditation et de discussion. C'est dire que ce « court traité » dépasse l'objet à quoi il se limite ou feint de se limiter : il ne se borne pas à réapprendre au spectateur son métier — son art — de spectateur, il excite et relance la réflexion, sur le métier et sur l'art, du créateur dramatique, — poète, metteur en scène, comédien. Du critique aussi, si du moins il en est encore, ce dont M. Touchard doute fort. La presse a tué le critique. Et ce sont bien d'autres forces que la presse qui, sans l'avoir délibéré, par le seul effet de leur masse, se sont trouvées conjurées pour tuer le public de théâtre. Pourtant, le public, lui, n'est pas mort. Il donne même depuis quelque temps des signes de vie réconfortants. Il reste que la plupart des spectateurs sont au théâtre dans la situation de gens qui viendraient par désœuvrement assister au jeu joué par une autre sorte d'acteurs : au conflit autour d'une balle blanche ou d'un ballon ovale, et qui n'auraient pas la moindre idée sur le tennis et le rugby, leur nature, leur fin, leurs règles.

Ces règles du théâtre, quelles sont-elles au juste, où sont-elles? — Non pas évidemment celles que le public éclairé connaît et que les écoliers rabâchent ; non pas dans le formalisme mort des trois unités. Les règles, ces vivants ressorts, M. Touchard les démonte et les remonte, les fait jouer sous nos yeux, non du dehors mais à l'intérieur de l'organisme dramatique ; oui, moins ressorts qu'organes. Et c'est l'occasion d'une initiation aux lois de l'anatomie et de la circulation dramatiques : lois de la composition (qui ne sont en rien les lois, généralement enseignées, d'un genre littéraire), de la mise en scène, de la transfiguration par l'acteur, de la décoration..., etc., tous éléments, inséparables, d'un tout. C'est d'ailleurs cette unité véritable qui est la loi fondamentale de l'art dramatique, lequel contient l'art littéraire, mais le dépasse et le déborde de toutes parts.

Pourtant, s'il dénonce la dégradation des fameuses règles, l'insignifiance qui est devenue la leur, M. Touchard est trop aristotélicien pour ne pas croire en leur vérité profonde, pour ne pas éclairer aux yeux du public leur signification initiale et permanente. L'action unique demeure le dogme à peu près indiscutable, encore qu'on puisse imaginer plusieurs actions non pas tant enchevêtrées que parallèles et secrètement concertantes, une sorte de contrepoint dramatique. L'unité de lieu répond à l'exigence de concentration ; c'est un principe de bonne économie, nullement une nécessité (Shakespeare et les Elizabéthains, les Espagnols). Quant au temps, il est puérilement arbitraire de prendre la journée comme unité. Pourquoi pas l'heure, ou la semaine ou n'importe quoi? L'unité de temps est d'une tout autre essence. Elle réside, en somme, dans l'effacement du temps. Le spectateur doit oublier le temps (le roman, au contraire, fera éprouver au lecteur l'écoulement du temps), ne pas mesurer la durée. Le drame est, par essence, intemporel. Aussi la concentration tragique peut-elle être plus intense en plusieurs mois qu'en une journée. Encore une fois, ces mesures sont dépourvues de sens ; le temps dramatique est étranger au temps historique. Il y a une « année-lumière » drama-

tique. On peut bien la calculer après coup (c'est un calcul de critique, non de spectateur) ; dans l'instant, il n'y a pour le spectateur qu'illumination, fulgurance, éblouissement, — qui se développent évidemment dans le temps comme dans l'espace, mais sans aucune référence a des mesures de temps ou d'espace. Par rapport au temps (et pas seulement au temps d'ailleurs) l'état de spectateur est comparable à l'état de rêveur. S'il y a donc astre-drame, il brûle ; et le temps comme l'espace sont consumés.

Le drame shakespearien, dans son étalement chronologique, historique (qu'on serait souvent en peine d'évaluer. Pour le spectateur, quelle est la durée « historique » d'Hamlet ?) consume le temps plus intensément que ne le fait la tragédie classique. Du moins, c'est ce qu'éprouve le spectateur que je connais le mieux. Mais tel n'est pas, je crois, le spectateur-Touchard. Attention ! toutefois : le spectateur-Touchard est doublé d'un lecteur si attentif, si vigilant, si imaginatif, d'un lecteur si impénitent qu'il envahit, sollicite, supplante le spectateur pur. D'où son goût exclusif pour la tragédie classique. La tragédie classique est, au théâtre, ce qui égale le plus *littérature*. Elle égale trop littérature pour parfaitement égaler *drame*.

C'est pourtant à peu près exclusivement la tragédie classique que M. Touchard considère, ce sont ses règles qu'il donne pour les règles-types du théâtre, puisqu'elle est, à ses yeux, le théâtre-type. La tragédie classique, c'est-à-dire, tous comptes faits, Racine. Non qu'il ne soit fait appel à Corneille. Mais Corneille...

Les pages que M. Touchard consacre à la tragédie, à son essence, à ses exigences, ses conditions et ses lois, sont parmi les plus éclairantes du livre. Elles mettent en lumière l'impitoyable *inhumanité* de la Tragédie, — inhumanité hors quoi il ne saurait y avoir tragédie. C'est le refus de cette inhumanité qui a longtemps fait éluder la tragédie devenue intolérable aux hommes ; c'est une nouvelle acceptation de l'inhumanité qui semble nous ramener à la tragédie. Mais la tragédie cornelienne n'a de tragédie que le nom : elle est humaine, trop humaine. Où sont les dieux ? — Chacun fait ce qu'il veut faire, très sublimement, mais très humainement. Horace est une admirable petite brute nationaliste ; Auguste, le prince de Machiavel (la fatalité de *Cinna* et de Cinna m'apparaît beaucoup moins déterminante qu'à M. Touchard) ; Rodrigue et Chimène ne sont pas des héros tragiques ; j'ose dire : Polyeucte encore moins ; puisque *Polyeucte* finit éternellement bien, puisque dans *Polyeucte* tout le monde sera sauvé (en ce sens, il n'y a pas de tragédie chrétienne). Et Nicomède détruit la tragédie puisque, sans défaillance, lui enfin est maître absolument, comme de l'univers, de soi, de son destin, des hommes, des dieux. Comment ne pas voir que, dans sa tentative tragique, Corneille se force, se gourme, s'engonce ? Il respire très haut, certes, mais sans que passe jamais le souffle fatal des dieux. Non, il excelle dans le romanesque et l'intrigue, la bravoure et la pointe, bien moins classique que baroque ; son chef-d'œuvre, c'est *l'Illusion*. Corneille, ou l'illusion tragique.

Reste Racine, tout seul. Et c'est beaucoup. Est-ce tout ? Est-ce

assez? On voit bien ce qui inclinait M. Touchard : son goût profond, sa formation, sa culture, son expérience de la Comédie-Française, enfin la nécessité de se borner, de choisir pour sa démonstration un archétype. Parfaite et pure mesure, mais étroite. Chez Shakespeare ne trouverait-on pas d'autres lois, d'autres secrets, — tous les secrets de l'art? — Chez le démiurge plus que chez le poète parfait? Moins chez celui qui a accompli une forme de l'art dramatique que chez celui-là qui est le drame même? — Je ne fais qu'indiquer l'objection : notre amateur de théâtre est surtout un amateur de tragédie du XVIIe siècle français ; les règles de son jeu valent pour la tragédie française du XVIIe siècle, et plus précisément encore pour trois ou quatre tragédies d'un poète unique (une large universalité de cette tragédie n'est naturellement pas en cause), et c'est un peu pour se donner un alibi — un alibi qu'il a d'ailleurs pratiqué — que lorsque M. Touchard veut faire entendre une *réponse* à Racine, il la demande à Feydeau.

Du coup, il nous ramène au problème central de la *situation.* Car ce n'est pas, certes, le caractère central de la notion de situation qu'on contestera, mais une certaine tendance à l'introduire par effraction. « La situation est la fatalité du personnage? » — N'est-ce pas plutôt la fatalité du personnage qui projette le personnage dans la situation, qui crée la situation? — On ne se satisfait pas de l'automatisme, d'une certaine abstraction algébrique qu'on trouvait déjà systématisée à l'extrême dans l'ouvrage de M. Souriau. J'ai trop longuement marqué ici-même les points de désaccord pour y revenir (1). Certes, M. Touchard est fort éloigné de réduire le théâtre à un « ars combinatoria », il consacre même tout un chapitre à l' « unité organique « et au style (style de l'œuvre, non pas seulement de l'écriture). Mais il fait encore à la « mécanique » une part, à mon sens, trop belle.

Je ne crois nullement à la rigueur d'une « mécanique dramatique » préconçue. Chez Feydeau : certes. Mais je persiste à penser que Feydeau n'appartient pas plus à l'univers de Racine ou de Shakespeare que n'appartiennent à un même univers l'horloge astronomique de Strasbourg et la cathédrale. Le drame écrit, le poème (*poème,* ne l'oublions tout de même pas) ne se monte pas comme un mécanisme supérieur. C'est le critique qui fait ce travail — démontage et remontage — après coup et qui identifie sa propre analyse à la genèse de l'œuvre dramatique. Axiome : « Racine, l'esprit froid, pense à son métier d'auteur. » Suit la démonstration. Qu'en savons-nous? Racine nous l'a-t-il dit? — Certainement pas « monté » comme une machine, le drame n'est même pas « construit » comme une architecture. Conçu comme un organisme vivant, le drame pousse en tous sens, bourgeonne, foisonne. Ni machine, ni édifice, mais arbre. M. Souriau m'avait déjà conduit à citer Shaw : « J'abandonne ce théâtre mécanique aux pauvres diables qui ne savent pas jouer le grand jeu classique qui est le mien. Une vraie pièce n'est pas construite, elle pousse comme une fleur. »

(1) *La Table Ronde,* octobre 1951.

Si j'ai mis l'accent sur quelques thèmes de discussion, plutôt que de commenter des thèmes d'accord, c'est pour mieux faire entendre comme ce petit livre est utile et excitant. A quel point les esprits les plus cultivés sont incultes, ignorants, barbares (et, ce qui est plus grave, inconscients d'être tout cela) en matière d'art dramatique, c'est — dût leur amour-propre en souffrir, et tant mieux — ce que M. Touchard montre avec éclat. Cette ignorance commence au collège, elle commence par les maîtres. Ce que l'homme de théâtre qui, par chance peut se souvenir qu'il fut un éducateur, s'est proposé d'écrire, ce n'est rien de moins qu'un traité d'éducation, ou de rééducation, du public. C'est, pour une renaissance du théâtre, la tâche la plus urgente. A quoi bon des drames, sans vrais publics dramatiques?

YVES FLORENNE.

A PROPOS D'UNE POSTFACE

Parmi toutes les raisons de ne pas laisser représenter *La Ville* que Montherlant énumère dans la postface d'une édition de luxe, illustrée de belles photographies dues à Melle Marcelle d'Heilly (1), celle-ci m'a particulièrement retenu. « Les acteurs veulentjouer faux, être habillés faux, être peinturlurés faux, être perruqués faux. La nonne a du rouge baiser aux lèvres, le poilu qui sort des tranchées des bottes vernies, l'amoureuse est jouée par un gamin... »

Après un vif éloge du film *Jeux interdits* de René Clément, Montherlant conclut : « Que *La Ville* enfin, puisqu'il s'agit d'elle, soit sur la scène *Jeux interdits* ou qu'elle n'y soit pas. »

Voilà qui appelle, il me semble, quelques éclaircissements. Car précisément, dans ce film admirable qu'est *Jeux interdits*, une petite fille aux cheveux bouclés reste proprette et bouclée comme une enfant d'Auteuil parmi des paysans crasseux, et cela pendant des semaines. Or, non seulement, cela n'est pas faux, mais nécessaire à l'extraordinaire élévation lyrique de ce film où des enfants, à l'instar des sociétés, voient dans l'art d'enterrer les morts le dernier refuge de leur rêve intérieur, pour le briser à son tour, ce rêve, à l'instant où pour cela aussi on les aura trahis.

Non, le drame est ailleurs ; ce ne sont pas seulement les bottes vernies et le rouge à lèvres qui sont faux, c'est la réalité qui est dessous ; un faux soldat, une fausse nonne, une fausse amoureuse. La vérité, c'est qu'un auteur qui ne voit pas le réel ne trouve pas non plus la convention. Alors, il recourt laborieusement à la convention des bottes vernies, sans parvenir, pour autant, à donner quelque consistance au néant. Lorsque par contre le sujet est riche et vrai, l'artifice naît de lui-même, donnant à une réalité qui sans cela ne « porterait » pas, sa structure, sa

(1) Éd. Plon.

force et son tragique. Le malentendu vient de ce que les conventions routinières de la scène sont si enracinées que lorsque se présente une pièce qui n'en a pas besoin, parce que chez elle la convention se nourrit de la vie et fait corps avec elle, personne ne s'y reconnaît. Dans *La Ville,* les acteurs ne verraient pas, pense Montherlant, que la convention est ailleurs, que l'unité vient de plus loin, que chaque situation est branchée sur le « chant profond » de l'auteur, et en est comme irriguée.

Cependant, depuis lors, la pièce a été jouée à Genève sans perruques, par de vrais jeunes garçons, et avec succès. Ah ! ces calvinistes nous donneront des leçons !

MANUEL DE DIÉGUEZ.

LE CINÉMA

LE CINÉMA EST UNE AVENTURE

Les films se suivent et se ressemblent. Tantôt détestables, parfois admirables, le plus souvent médiocres : on dit alors qu'ils sont « honnêtes ». Peut-être que le cinéma mourra à force d'honnêteté.

Deux œuvres ont surpris, non par leur audace, mais simplement par leur qualité, le public parisien, en ces mornes premières semaines de l'année. Il s'agit d'un film policier de genre classique, *Détective Story* et d'un film de John Ford, *l'Homme tranquille.* Du premier, il n'y a pas grand-chose à dire, sinon qu'il est exécuté sans faute, sans faille, sans erreur et qu'il est bien reposant de pouvoir admirer un travail d'où l'effort semble avoir été banni, comme dans les travaux de cirque. On se dit : comme ce doit être facile ! En fait, des réussites de cet ordre exigent des préparations minutieuses, beaucoup d'argent : rien n'y est laissé au hasard, ce qui n'est pas le cas de la plupart des productions françaises, trop désargentées, où l'improvisation est presque de rigueur. *L'Homme tranquille* est une surprise d'une autre nature. John Ford s'y révèle un grand paysagiste de l'écran, le plus grand peut-être. Il l'avait montré dans quelques séquences de ses films en noir et blanc : derrière ses personnages apparaissaient parfois des lambeaux de désert ou des « morceaux » de vallée, mais « l'action » ne permettait ni à Ford ni à son public de s'y attarder longtemps. La couleur, tant redoutée, donne à Ford l'occasion d'insister sur les relations de l'homme et de l'univers. Un des défauts du cinéma est de ne se *passer nulle part,* dans de fausses villes, dans de faux villages italiens *(Don Camillo),* dans de fausses chambres à coucher, dans de fausses campagnes. On ne sait pas où on est, on est en « cinéma » : c'est un pays de trompe-l'œil. John Ford a toujours pris grand soin d'échapper à ce travers. Son Mexique (dans le film adapté du roman de Graham Greene) paraissait un

vrai Mexique. Son Irlande de *l'Homme tranquille* est encore plus précise. Cette exactitude ne va pas à l'encontre des intérêts de la fiction. Ce n'est pas plus vrai donc plus banal : au contraire, le sentiment du dépaysement que demande d'abord le public au cinéma est enrichi par une suite de détails évocateurs et devant l'Irlande, mouillée et verte de Ford, chacun reste libre de recomposer, d'inventer sa propre Irlande.

Le paysage joue dans ce film un rôle qu'il n'avait pas tenu depuis longtemps. Justement j'ai revu, ces temps derniers, *Nanouk l'Esquimau.* On se moque bien que les techniques aient fait des progrès devant cette admirable fresque qui n'a pas vieilli et qui restera vivante aussi longtemps que durera la pellicule qui la supporte. Rien, aucune histoire, à peine de « scénario » : des hommes et leur pays, la nuit, les aubes, le froid, les bourrasques, les chiens ensevelis sous la neige. On voudrait que le film ne cessât pas, on voudrait n'avoir pas à sortir. Avec des moyens un peu moins dépouillés, Ford dans *l'Homme tranquille,* nous impose presque le même envoûtement. Comme Paris est loin du cinéma de l'Avenue ! On souhaite que Ford continue, pour notre plaisir, à traiter de grands sujets simples. Si quelqu'un peut mettre en images le *Mobby Dick* de Melville, c'est lui, ce n'est personne d'autre.

★

L'anecdote des films (presque toujours la même), le style des films (presque toujours identique) ont moins d'importance que l'histoire, le développement, les crises du cinéma. Son enfance n'est pas si loin et déjà on parle de sa mort. Ses meilleurs amis, ses partisans les plus entêtés nous ont assuré qu'un jour viendrait où on écrirait un film avec une camera exactement comme le romancier écrit un roman avec son stylo : l'auteur du film serait libre, il ne serait plus prisonnier de contingences matérielles, en ce moment chaque semaine plus impérieuses. Et le consommateur de films le consommerait à domicile, librement, lui aussi. Une moitié de ce rêve est en voie de réalisation. Malheureusement, ce n'est pas la bonne moitié. Aux États-Unis, la lutte entre le cinéma et la télévision est entrée dans une phase active. Il s'agit de savoir si le spectateur préfère sortir de chez lui ou s'il préfère se caler dans son fauteuil et ingurgiter des images après le potage, le yaourt et le jus de fruit. Provisoirement (en Amérique) il semble que le public opte pour le cinéma - salle à manger. On regardera des films comme on écoute la radio. On tourne un bouton. A la rigueur, on peut poursuivre la conversation. (En fait, la conversation est elle-même un art en régression. On dit : bonjour, au revoir. Pour le reste, on fait appel aux mécaniques.) Le « cinéma-boulevard » organise la riposte. Il veut donner aux spectateurs autre chose et mieux que ce qu'ils ont s'ils se contentent de la télévision. On invente le « cinérama », dont Gance avait eu l'idée quand il employa le triple écran. Le « cinérama » doit cerner sa victime, la prendre de tous côtés, et ne plus seulement lui proposer une fiction qui se déroule sagement sur un écran, mais la

jeter dans l'action. Le spectateur devra avoir le sentiment d'être *au milieu* du film. Les locomotives rouleront vers lui, et il devra craindre d'être écrasé. Quand un revolver tirera, ce ne sera plus seulement pour régler le compte d'un personnage, mais dans la salle, les gens enfonceront leur tête dans leurs épaules. Le cinéma tiendra des scénic-railways de *Luna Park* et du Grand Guignol. Voilà à quoi il va être obligé pour se défendre.

D'un autre côté, peut-on souhaiter le triomphe de la télévision? Même si la salle de cinéma n'a pas l'unité et la cohérence d'une salle de théâtre (un « orchestre » vide est beaucoup moins inquiétant pour un spectateur solitaire au cinéma qu'au théâtre), on ne peut séparer le cinéma de la rue. L'expression populaire le souligne : on va au cinéma. On prend sa place, dans une salle chaude et noire. Cérémonie bien anonyme, mais cérémonie pourtant. Dans une salle, on comprend que le cinéma soit un art populaire, on touche presque du doigt pourquoi il ne peut se permettre de mépriser les cinq millions de personnes sans lesquelles il ne peut vivre. On est sur la place publique. Elle a ses lois : il faut parler haut pour se faire entendre. Mais le même film, si on le regarde, dans une chambre, seul, à côté d'une bibliothèque où Stendhal, Balzac, Proust sont à portée de la main, on ne peut plus le juger du même œil. Ses ficelles deviennent ridicules, sa « psychologie » puérile. Il faut faire un bien grand effort pour ne pas oublier les cinq millions de consommateurs à qui il est destiné.

Tel le dilemme, devant lequel est placé le cinéma.

MICHEL BRASPART.

LA MUSIQUE

DU NEUF AVEC DU VIEUX, OU DU VIEUX AVEC DU NEUF?

Il y a déjà quelque cinq ans qu'une excellente troupe américaine vint représenter pour la première fois en France l'un des premiers opéras de Gian Carlo Menotti, *le Medium*. Comme ce compositeur italo-américain nous était alors complètement inconnu, et que cet ouvrage tranchait de façon radicale avec ce que l'on était accoutumé à voir et à entendre dans une salle de théâtre lyrique, l'effet parut à l'époque assez saisissant. Mais j'ai tout de suite pensé — et je l'ai écrit à l'époque — qu'il me paraissait s'agir avant tout d'un effet de surprise dû à la nouveauté relative et soudaine d'une conception particulière du théâtre lyrique, et non pas tellement d'un effet produit par ce que la substance même, le contenu de cette conception nous apportaient.

Depuis ces débuts en France de Menotti, nous avons appris à mieux le connaître avec *Amalia goes to the ball*, son concerto pour piano et orchestre, et surtout un ouvrage qui a fait assez

long feu en Europe occidentale, *le Consul.* Or, voici maintenant que le cinéma s'en mêle : Menotti auteur, compositeur et metteur en scène de théâtre, se fait réalisateur, scénariste, metteur en scène de cinéma en portant *le Medium* à l'écran.

L'entreprise est, de prime abord, intéressante, sympathique, ne serait-ce que par sa nouveauté, là encore. Elle pose, en lui apportant des solutions diversement heureuses, un problème qui, à notre époque où l'art lyrique est loin d'être prospère, ne peut pas ne pas attirer l'attention. L'opéra cinématographique est ici réalisé pour la première fois à ma connaissance, événement qui me semble de taille. Je dis opéra *cinématographique* et non opéra *cinématographié*, cette dernière formule ayant déjà été tentée à plusieurs reprises et sans le moindre succès : elle consistait, en effet, à planter la camera sur le trou du souffleur de la Scala de Milan. et à se contenter de filmer l'opéra tel qu'il est donné normalement à la scène, c'est-à-dire avec des chanteurs qui ont des voix superbes sans doute, mais qui sont les trois quarts du temps d'exécrables acteurs, des tragédiens ridicules, mal maquillés au surplus pour ce microscope impitoyable qu'est l'objectif, le tout dans des mises en scène d'il y a un siècle. La camera grossissant tous ces effets qui rendent aujourd'hui le théâtre lyrique difficilement supportable, toutes ces tentatives ont été autant d'échecs, ont donné autant de résultats intolérables de ridicule et de grossièreté.

C'est précisément contre cela que Menotti cinéaste a réagi. Partant d'un opéra existant, il en a repensé le scénario et la mise en scène de façon à faire d'abord un film, non un opéra filmé. Et à cet égard, il serait injuste et mensonger de ne pas reconnaître qu'il a réussi dans une grande mesure, et qu'il a même obtenu des résultats stupéfiants. S'il n'échappe pas complètement au piège de l'opéra filmé, c'est plus en raison de ce que l'action a de statique, en raison, pourrait-on dire, du fait qu'elle manque d'action, que par la faute d'une maladresse technique imputable à Menotti débutant metteur en scène, et à des chanteurs débutants à l'écran. Et à cet égard on ne peut que s'émerveiller de l'instinct cinématographique manifesté ici par l'auteur et ses interprètes, puisque, nous dit-on, tout a été réalisé d'une façon empirique, sans conseil technique, sans idée préconçue.

A mon sens, cette expérience prouve que l'opéra cinématographique est possible, tout en conservant cependant, en l'état actuel des choses, certains défauts auxquels on pourra peut-être remédier, mais qui restent ici assez gênants. La principal de ces défauts, c'est la parole chantée. La parole chantée est une convention que l'on supporte à l'opéra — genre qui sollicite surtout l'oreille — mais qui me paraît plus difficile à accepter au cinéma — art grossissant qui sollicite surtout l'œil. Sans doute ce détail n'a-t-il pas échappé à Menotti qui, pour permettre à ses interprètes d'être tout à leur jeu scénique, sans souci vocal ni musical pendant la prise de vues, leur avait fait enregistrer d'abord la partition musicale à part sur une bande sonore. Mais tout débarrassés qu'ils aient ainsi été d'une exécution vocale souvent fort périlleuse,

il a bien fallu, pour la vraisemblance, que l'on retrouve sur l'image les mouvements de lèvres approximatifs supposés par les paroles chantées que l'on entend. Or on sait à quelles grimaces labiales sont contraints les chanteurs d'opéra : sans doute les interprètes les ont-ils un peu atténués ici pour la prise de vue, mais ce fameux grossissement de la camera s'est chargé de les accentuer de façon déplaisante et invraisemblable. Par conséquent à ce point de vue on retombe fâcheusement dans l'opéra et dans sa convention assez profondément antiréaliste.

Or le cinéma, même lorsqu'il s'agit de sujets très poétiques, reste forcément l'esclave d'un certain réalisme, ou plus exactement d'une certaine vraisemblance des éléments réalistes participant au spectacle. Et c'est cette vraisemblance qui fait défaut dans la version cinématographique du *Medium.*

Cela nous amène à parler, non plus du principe de la réalisation de cette œuvre, mais de l'œuvre elle-même. On connaît le sujet du *Medium* : au cours d'une séance de spiritisme, Mme Flora — « voyante extra-lucide spécialisée dans les phénomènes de l'Au-delà ; tous les jours séances privées et en groupes ; prix modérés » — sent une main invisible la serrer à la gorge. Les clients partis, elle interroge sa fille qui, dans des tulles vaporeux, joue les ectoplasmes, ainsi que son jeune domestique, un métis muet : personne n'a rien vu. Épouvantée par cette manifestation surnaturelle qui ne doit rien aux trucs employés par Mme Flora pour mystifier ses clients moyennant finance, la voyante va d'hallucination en angoisse, sombre dans l'alcoolisme, et se met à soupçonner Toby, le métis, qui ne peut parler pour se défendre. Elle lui attribue un véritable pouvoir surnaturel. Par ailleurs Toby et la fille de Mme Flora, Monica, poursuivent une innocente, naïve et poétique idylle amoureuse (ce jeu charmant et étrange est une des réussites du livret, et la grande scène des amours enfantines est tout à fait remarquable). Un soir, plus ivre et plus exaltée que de coutume, Mme Flora chasse Toby. Celui-ci revient pendant la nuit pour chercher Monica. Mme Flora se réveille, voit remuer le rideau derrière lequel s'est caché Toby, et au comble de l'épouvante vide sur lui le chargeur de son revolver. Toby tombe, percé, drapé dans le rideau sanglant, et Monica s'enfuit appelant au secours.

On imagine l'ambiance qui règne dans tout cela, ambiance lourde, oppressante, impression de malaise que viennent admirablement souligner les décors extraordinaires de Georges Wakhévitch d'une part, et le jeu absolument remarquable des acteurs-chanteurs d'autre part.

Mais deux choses empêchent à mon sens, tout ce qu'il y a de poétique, de symbolique, d'irréel et de surnaturel, de prendre sa complète signification, d'avoir son plein effet : d'abord les éléments prosaïques d'un livret à tendance réviste, ensuite la partition musicale.

En ce qui concerne le premier point, il est une chose qui est très agaçante dans le *Medium*, c'est le côté — très développé — « *Bonjour Madame! Comment allez-vous? Nous venons pour la*

séance..., etc... » chanté. Ici le réalisme, la prosaïsme, le quotidien ne s'accordent pas avec la convention, la transposition que suppose la parole chantée. Et l'erreur de Menotti réside précisément dans le fait que la signification et la valeur de son livret ne tiennent nullement à ces éléments prosaïques qu'il eût fallu tenir dans l'ombre, mais à tout ce qu'il y a de poétique dans ce livret. Le vérisme a échoué depuis longtemps déjà. L'expressionnisme n'a donné de résultats que dans des cas très particuliers de génie (le *Wozzeck* de Berg, par exemple). Menotti eût dû s'en aviser. Cette préoccupation ne lui a peut-être pas complètement échappé puisqu'il dit avoir voulu « une œuvre artistique dans laquelle son âme de poète soit présenté derrière l'objectif du réalisateur. » Il y a donc pensé, mais il est indiscutable qu'il est passé à côté en ne faisant pas disparaître complètement le réalisateur derrière le poète. Et cela, sans doute, parce que le réalisateur est ici assez primaire, ne laisse pas complètement la parole à « la folle du logis » qui seule eût pu assurer l'équilibre poétique et fantaisiste désirable.

En second lieu, il y a la partition. Et c'est là où, à mon sens, est le point le plus noir de l'opéra — ce qui, en définitive, est fâcheux pour un opéra, genre essentiellement musical, que je sache. Dans cette partition, on retrouve d'ailleurs aussi un côté primaire. Et puis c'est vraiment de la très mauvaise musique. Comme toute la musique de Menotti qui nous est connue à ce jour. C'est une musique qui n'est qu'habile. Habilement écrite, habilement instrumentée (encore qu'avec des moyens aux effets bien primaires eux aussi), habile à évoquer telle ambiance, telle atmosphère, telle situation dramatique (et à ce titre, la fête foraine, ainsi que la scène d'amour sont, dans le genre, assez réussis), mais qui n'est guère plus perfectionnée que le trémolo qui, du temps de nos grands-parents, annonçait l'arrivée du traître.

Et puis surtout c'est une musique qui est si peu personnelle, si peu originale, où il y a de tout, du Puccini et du Prokofieff, du Massenet et du Richard Strauss, du Léoncavallo et du Darius Milhaud, et puis aussi de la musique de film en conserve telle qu'on en fait beaucoup aux États-Unis, cette musique de confection (et de situation) que l'on achète toute faite pour meubler une scène d'amour dans un parc ou souligner un coup de couteau entre les deux épaules. Et à ce dernier genre de musique confectionnée appartient la valse de Menotti qui, dans son film, a séduit avec beaucoup trop de facilité beaucoup trop de gens. Ah ! encore que restant dans un domaine voisin, comme nous voici loin d'un Kurt Weill de la bonne époque ! Il est hors de doute que cette musique portera sur certaines sensibilités d'auditeurs peu regardants, mais il est également hors de doute que les moyens employés par cette musique sont assez vulgaires et assez bas. Il est possible que ce film ait du succès auprès d'un assez vaste public, mais on ne pourra pas dire que ce succès sera celui de la qualité.

Le bilan de tout cela fait ressortir des résultats assez curieux, et l'on peut se demander comment se solde l'opération : Menotti

a-t-il fait du neuf avec du vieux, ou du vieux avec du neuf? Il a peut-être fait les deux. Il a fait du neuf, c'est incontestable en réalisant, et en réussissant du point de vue technique, l'opéra cinématographique. Mais il l'a vraiment fait avec de vieux moyens qui ne sont pas très dignes de la nouveauté du principe de sa tentative : vieux dans le vérisme éculé de sa partition qui fait appel aux pires poncifs d'un pathétisme âgé de plus d'un demi-siècle ; vieux dans l'expressionnisme d'un ouvrage qui paraît déjà démodé comme certaines réalisations cinématographiques mittel-européennes d'il y a trente ans ; vieux aussi dans une sorte d'avant-gardisme de confection, un avant-gardisme factice et bourgeois.

Et l'on pense à ces enfants de vieux qui font vieux eux-mêmes.

Cela dit, l'interprétation est de premier ordre. On y retrouve Mary Powers (Flora), incomparable tragédienne lyrique qui, plus que dans le répertoire classique, trouve ici un rôle lui convenant en tous points. Elle est saisissante, et conserve toujours infiniment de goût dans des situations où le pire goût ne demanderait pas mieux que de s'introduire. On y découvre une jeune cantatrice de quinze ans, prodigieux rossignol, dont la fraîcheur de voix, de jeu et de physique est vraiment stupéfiante : Anna Maria Alberghetti qui tient le rôle de Monica. Enfin Leo Coleman (Toby) qui met peut-être beaucoup trop d'affectation dans la façon dont il mime et danse son rôle de muet, mais qui y apporte une réelle inspiration poétique.

Claude Rostand.

LES BEAUX-ARTS

GRANDEUR DU CUBISME

Que le Cubisme soit l'événement artistique de l'époque contemporaine, c'est ce que prouve l'actuelle exposition du musée d'Art moderne, qui montre aux hommes de bonne volonté l'importance d'un mouvement qui, parti de la peinture, a gagné tous les arts, créé un style et plus qu'un style ; une esthétique, constitué en un mot une révolution, ou mieux une renaissance, voire une création, — et sur cette création, l'art vivra, j'en suis convaincu, pendant des générations et peut-être des siècles. Phénomène d'une ampleur inouïe, il est pour cette raison, rebelle à l'analyse et plus encore à la définition. Tentons pourtant cette aventure, que la méthode historique nous permettra peut-être de mener à bien.

I

Un fait est sûr : c'est qu'il naît en 1907 et que le premier grand tableau cubiste est *les Demoiselles d'Avignon* achevé par Picasso au printemps de cette année. Mais ceci n'est pas moins certain :

c'est qu'il était dans l'air à cette époque-là, affleurant dans la peinture d'un nombre considérable de jeunes peintres d'avant-garde qui se connaissaient ou s'ignoraient entre eux ; ainsi Derain, Vlaminck, Matisse, Dufy et Braque, Fauves repus de leurs orgies de couleur, Léger, Lhote, Delaunay, jeunes débutants qui se cherchaient et demandaient à Cézanne, à Gauguin, aux Néo-Impressionnistes de leur apprendre quels ils étaient. Plus sensibles qu'eux aux effluves de l'époque, Picasso, avec ce génie qu'il eut toujours de capter les ondes d'un temps ou d'un art et de leur donner forme, grâce à sa prodigieuse habileté manuelle, réagit plus vite et peignit *les Demoiselles*, dont l'exemple ne laissa pas, le fait me semble incontestable, de précipiter l'évolution de Braque et de lui faire exécuter son *Nu* de décembre 1907, autre incunable de la peinture cubiste. Ainsi se définissait une première modalité du Cubisme, né de Cézanne, du Greco, et de la sculpture romane (dont l'enseignement exemplaire allait être confirmé aussitôt par celui des sculptures et des tissus nègres), illustré par Picasso et Braque, et caractérisé par le goût d'une forme anguleuse, d'une couleur économe et sourde, d'une composition rigoureuse et dépouillée qui plie aux exigences de ses rythmes syncopées des figures ainsi hardiment déformées. Mais presque aussitôt, d'autres variantes du Cubisme prenaient corps sous les doigts de Léger et de Delaunay : le cézannisme de l'un, évitant arrêtes et cassures, répugnant aux solutions de continuité, recherchait des volumes ronds et des rythmes circulaires ; et ce sont aussi de tels rythmes que l'autre affectionnait, qui brisait par contre la forme en cristaux, diaprés de tous les tons du prisme (*Saint Séverin* 1908). Le Cubisme, ainsi, dès sa naissance, possède une complexité qu'il importe de bien saisir pour comprendre la nature véritable de l'événement.

★

Venu au Cubisme sous l'influence de Picasso, Braque devint rapidement, me semble-t-il, plus cubiste que son ami. Les paysages qu'il exécute à l'Estaque pendant l'été de cette année de 1908, la nature morte où, le premier, il utilise la mandoline (qui bientôt deviendra l'âme même des natures mortes cubistes) (1) présentent un chromatisme réduit à des rapports d'ocres, de verts sombres, ainsi que la raréfaction d'atmosphère qui permet aux objets d'affirmer leur volume sans rien redouter des atteintes de l'air et de participer à la pureté de ce vide, deux caractères fondamentaux de la première manière revêtue par le Cubisme et que l'on retrouve l'année suivante chez Picasso : *les Pains*, qu'il exécute en 1909, son *Arlequin*, son admirable *Femme en vert*, de la collection Penrose (un des plus beaux tableaux de l'exposition) montrent qu'il s'est alors rallié à la palette de son ami,

(1) A cause de sa forme qui oppose si clairement les droites du manche aux courbes de l'instrument lui-même ; cf. la parole de Gleizes : « Ce que le ton froid est au ton chaud, la courbe l'est à la droite. »

ainsi qu'à sa lumière — une palette et une lumière bien différentes des harmonies brunes, ocres ou bleues et du jour crépusculaire que l'on trouvait dans ses tableaux de 1908 : *l'Homme nu assis, la Femme dormant, le Paysage de montagnes.* A voir l'activité de Braque et de Picasso pendant l'année 1908, on dirait que celui-là, ayant trouvé soudain son chemin de Damas, a hâte de s'épanouir dans le climat qui est le sien, tandis que l'autre semble hésiter à s'engager plus avant dans un domaine où il craint d'être moins chez lui que dans cette manière, dont — on ne l'a pas souligné assez — les rapports sont étroits avec ses époques antérieures. Bleues et roses, *les Demoiselles d'Avignon* sont, d'un certain point de vue, l'aboutissement, la synthèse de la manière bleue et de la manière rose pratiquées par Picasso au cours des années précédentes, dans le même temps qu'elles constituent, par leur dessin aigu, déchiqueté, ivre de son pouvoir, leur gesticulation, leur volonté d'effet brutal, une des productions les plus caractéristiques, les plus exemplaires, de son génie essentiellement graphique, éminemment dynamique, substantiellement expressionniste, et qui me semble s'affirmer davantage dans cette toile et dans celles de l'année 1908 qu'il ne le fera par la suite dans les ouvrages proprement, étroitement cubistes. Le vrai Picasso, ou plutôt le Picasso le plus vrai, celui qui réapparaîtra aux environs de 1925 et donnera son chef-d'œuvre dans l'inégalable *Guernica*, était plus présent dans *les Demoiselles*, dans *l'Homme assis*, dans *les Trois Femmes nues* de la collection Douglas Cooper que dans les peintures statiques, plus plastiques qu'expressives, plus objectives que subjectives, prestigieuses cependant (est-il besoin de le dire?) qu'il exécutera de 1909 à 1913, comme si au cours de sa manière cubiste, cet Espagnol si *castizo* avait, en subissant l'influence lénifiante de Braque et du climat spirituel français, sacrifié à une sorte de classicisme et de peinture pure qui n'étaient pas, tout à fait, ses dieux.

★

1909, ainsi, voit l'épanouissement de Braque, cubiste-né qui entraîne, si je ne me trompe, sur ses pas son initiateur. Cette année vit aussi la création de chefs-d'œuvre si décisifs par l'un et l'autre — le *Compotier* de l'un, la *Femme assise* de l'autre — que leur exemple va non seulement amener au cubisme de nouvelles recrues, mais exercer aussi une influence déterminante (quoique éphémère) sur Léger et sur Delaunay. L'un prépare, en effet, au cours de cette année, les admirables *Nus dans la forêt* du musée Kröller Müller, dans lesquels il se rapproche, de même que dans la *Couseuse* de 1910, de la version du Cubisme que donnaient Picasso et Braque ; et l'autre, étouffant les feux d'une couleur allumée au foyer néo-impressionniste, fait tournoyer ses formes en spirales dans la cendre de ce brasier éteint. C'est donc à ce Cubisme incolore — mais brûlant — que se rallient les nouveaux venus — Herbin et Marie Laurencin, entre autres, qui renoncent aux fanfares fauves et construisent des formes d'une rigueur schématique, dont rend compte également la mode de l'art nègre

de plus en plus goûté. Il en va de même de Le Fauconnier, dont le *Portrait de Pierre-Jean Jouve* du musée d'Art moderne présente les accords, chers à Braque, de bruns et de verts, ainsi qu'une écriture aiguë et une forme à ruptures qui avouent clairement l'imitation des masques noirs. Gleizes, Metzinger, et Picabia viennent aussi, cette même année, grossir les effectifs de la petite armée cubiste.

★

Pour l'année qui suivit, elle fut marquée par de nouvelles et d'importantes conversions. Celles de La Fresnaye, de Jacques Villon, et de son frère Marcel Duchamp sont, certes, capitales. Mais il me paraît plus décisif encore que des sculpteurs glissent alors au Cubisme, Csaky et surtout Raymond Duchamp-Villon. Sans doute, peu avant, Archipenko et Brancusi avaient-ils déjà produit des sculptures qui n'étaient pas sans rapports avec les recherches des peintres cubistes, et, encore plus tôt, Picasso (toujours lui !) avait-il taillé des bois inspirés par le même esprit que *les Demoiselles d'Avignon.* Mais les sculptures de Picasso étaient plus nègres que cubistes, et celles d'Archipenko et de Brancusi, l'extraordinaire *Muse endormie* de celui-ci par exemple, paraissent moins la transposition, l'adaptation des formes picturales cubistes dans le domaine de la plastique que la manifestation, parallèle, analogique, du même esprit de renouveau. Csaky, par contre, et Duchamp-Villon parlent, eux, sculpture avec les mots du vocabulaire cubiste. Si inspiré qu'il soit des marbres d'Olympie, le *Torse de jeune homme*, modelé par ce dernier artiste en 1910, n'en sépare pas moins des plans unifiés par des arêtes aiguës comme *les Demoiselles d'Avignon*, et combine, à leur exemple, les volumes qui le composent selon des rythmes sans cesse interrompus soudain. Rendant à la sculpture ce qu'elle lui devait, la peinture cubiste entraînait ainsi l'art frère.

Autre événement capital de cette année fructueuse : l'évolution de Braque et de Picasso vers une forme nouvelle de Cubisme, le Cubisme analytique. Celui-ci, cette fois, précédait celui-là. La *Femme assise*, en effet, de la collection de M. Georges Salles peinte par Picasso en 1909 annonce, par la fragmentation extrême de la forme, ce que Braque réalisera en 1910 — mais ce sera pour le faire avec une rigueur, un soin, une minutie que Picasso, lui, n'avait pas apportés à ce travail et n'y apportera pas dans ses peintures de 1910. Que l'on compare les deux *Femmes à la mandoline* peintes cette même année par les deux amis. L'analyse de la forme est conduite par Braque beaucoup plus méthodiquement que par Picasso. L'aventure de 1907 semble s'être, ainsi, produite à nouveau : une intuition de l'Espagnol — qu'il n'utilise pas à fond — éclaire pour le Français un domaine nouveau, qu'il s'applique alors à explorer soigneusement, conviant de ce seul fait son camarade à l'aventure. Analytique avant le Cubisme de Braque, le Cubisme de Picasso l'est moins durant 1910 et ne rejoint qu'en 1911 l'analyse de Braque qui a pris de l'avance. Évoquera-t-on à ce propos la fable du *Lièvre et de la Tortue?* Ce rapprochement

irrévérencieux présente du moins l'avantage de mettre en lumière les différences fondamentales du cheminement plastique et spirituel des deux compagnons : l'un bondit, s'arrête, s'interroge, hésite, aussi prêt à se rétracter qu'à foncer plus avant, inquiet et tourmenté, pour finir par faire un nouveau bond — également décisif et inouï ; l'autre suit sa voie paisiblement, avec la tranquille assurance de l'homme qui a bonne conscience, qui sait qu'il ne fait pas fausse route pour ne s'être engagé sur celle-ci qu'à bon escient, et qui s'avance avec la prudence altière de Descartes assuré par son *Cogito*.

Et ce n'est pas seulement le Malaguène qui rejoint en 1911 le Cubisme analytique du Havrais ; ce sont aussi (outre de nouveaux venus comme Juan Gris) les recrues de 1909 et de 1910, demeurées fidèles au Cubisme cézannien tout au long de 1910. Rien de plus concluant, à cet égard, que le rapprochement, sur le même panneau du musée d'Art moderne, de la *Vue du Sacré-Cœur* peinte par Marcoussis et de celle que Braque exécuta également en 1910 et à peu près de la même fenêtre. Marcoussis continue à interpréter le motif selon l'esprit et les formules du Cubisme antérieur ; Braque le décompose en fonction des exigences de ses nouvelles curiosités : celle de la lumière et celle du tableau-plan.

C'est parler trop vite que dire, comme on le fait si souvent, que les Cubistes ont méprisé le rendu de la lumière. Sans doute fut-il un temps, nous l'avons dit plus haut, où ils eurent tendance à installer leurs formes dans une sorte de vide dans lequel elles s'imposaient. Mais très rapidement (et il n'est pas étonnant que ce besoin soit apparu d'abord chez Braque, ex-Fauve dont le Fauvisme avait été pénétré d'impressionnisme), très rapidement le désir s'empara d'eux de restituer dans leurs peintures une équivalence de la lumière, pourvu qu'elle ne fût pas incompatible avec l'affirmation péremptoire de la forme. De là, le parti inventé par Braque et par Picasso, suivi par les autres cubistes, le Gleizes, en particulier, des *Femmes à la cuisine*, et qui consiste dans l'identification des reflets et des plans. Ainsi les Cubistes construisent-ils leurs figures en agençant de petites surfaces contrastantes qui en morcellent l'unité et donnent aux formes l'aspect d'un polyèdre taillé en facettes multiples : c'est rendre manifestes, du même coup, et leur structure interne et l'action, sur elles, de la lumière. Cet art que l'on déclare trop facilement simpliste et enclin aux solutions radicales, mais appauvrissantes, invente, au contraire, de la sorte, un moyen étonnant de concilier les inconciliables.

C'est ce qu'il fait aussi lorsqu'il s'efforce de découvrir la solution — une des solutions — d'une autre difficulté à première vue insoluble : comment construire l'objet (c'est-à-dire lui donner toute sa densité, affirmer son architecture, le rendre plus pesant, plus présent, plus noble que nature) et respecter le principe, fondamental depuis Gauguin, de la nature plane du tableau? Incorporer une forme, qui a trois dimensions, à un plan qui n'en a que deux, l'affaire n'était pas facile, et c'est un des mérites des Cubistes que d'avoir affronté bravement le problème. Les Nabis

l'avaient, eux, résolu par prétérition, en aplatissant les volumes réduits de la sorte à l'état d'ombres chinoises et aptes, de ce fait, à entrer sans peine dans les deux dimensions essentielles du tableau. Les cubistes pensèrent que cette solution était insuffisante et en recherchèrent une autre. Ainsi avaient déjà fait auparavant les Fauves, mais les Fauves l'avaient trouvée dans une ressource qu'ils avaient et que les cubistes s'interdisaient : la couleur. Tabou heureux, puisqu'il permet à Braque de trouver dans sa *Femme à la mandoline* une réponse, une série de réponses plutôt, à la question que l'art de peindre se posait depuis vingt ans. Déplier les faces d'un objet et les mettre ainsi sur le même plan, le plan du tableau ; montrer tel autre objet en coupe et en suggérer du même coup l'épaisseur ; rompre enfin et surtout avec le postulat traditionnel depuis la Renaissance (1) qui voulait que toutes les formes qui entrent dans un tableau fussent vues sous le même angle par un observateur immobile ; proposer, au contraire, une autre convention aux termes de laquelle chaque élément d'une composition pourrait être considérée suivant un angle particulier, choisi par le peintre sans cesse en mouvement ; se donner de la sorte le droit, en regardant une table par exemple selon une vue plongeante, de faire coïncider son plan avec celui du tableau, sans en renoncer pour autant à en montrer le tiroir que l'on considérera, lui, horizontalement ; devancer la camera du cinéaste dans ce mouvement de va-et-vient, dans ce choix perpétuel, avisé et intelligent ; être de la sorte en mesure de représenter les formes et de suggérer l'espace sans investir la toile d'une troisième dimension mensongère ; c'était là une découverte dont l'importance n'a d'égale, dans toute l'histoire de la peinture, que celle de la perspective par les Florentins du Quattrocento. Peut-être même l'invention des cubistes était-elle supérieure à celles des Italiens du XVe siècle, picturalement mieux venue et plus valable, puisqu'elle n'obligeait pas à dénaturer le tableau, mais permettait, tout au contraire, d'en dégager fortement la nature irréductible, inaliénable, de plan, et la fonction murale, ainsi que décorative. La fécondité ressort donc de ce Cubisme analytique qui rendait possible cette conciliation de l'expression de la forme et du respect du tableau-plan, comme il permettait encore de réintroduire la lumière dans l'univers de la peinture sans en exiler pour autant l'objet.

★

On s'explique de la sorte le triomphe presque absolu de cette formule si heureuse durant l'année 1911. Jamais le Cubisme n'eut plus d'unité. A part Herbin, La Fresnaye et Lhote, plus attachés aux apparences et aux structures traduites synthétiquement, tous les Cubistes se rallient alors au moins aux apparences

(1) Inutile de rappeler que le moyen âge l'avait ignoré et qu'il n'avait pas encore cours au nord des Alpes au temps de Bosch et de Patenier dans les paysages de qui chaque plan est vu selon un angle, son angle, l'angle le plus propre à le mettre en valeur, lui et ce qui le peuple.

du Cubisme analytique. Figures fractionnées en facettes multiples, objets dépliés, tranchés, recomposés, point de vue multiple, agilité de l'œil, palette qui n'admet que des terres et des ocres, des gris, des verts olive, dessin aigu, exact et léger, facture précise et dont l'anonymat augmente encore la merveilleuse richesse, cette description s'applique également au *Violon* de Braque et au *Portrait de Jacques Nayral* de Gleizes, au *Pigeon aux petits pois* de Picasso et aux *Joueurs d'échecs* de Marcel Duchamp, au *Portrait de Maurice Raynal* de la dernière recrue du mouvement, Juan Gris, et à la *Ville* de Picabia ou la *Noce* de Fernand Léger. Non que les personnalités ne s'affirment pas différentes les unes des autres. Même Braque et Picasso — si proches pourtant alors — ne se laissent pas confondre. Il y a loin du *Guéridon* de Braque à qui une lumière incorporée aux formes donne une aura nacrée, un orient blond et ivoirin, à la *Nature morte* de Picasso de la collection de M. Georges Salles, dont l'harmonie ferreuse s'accorde au dessin ferme, moins léger que celui de Braque, plus corrosif, plus altier. A plus forte raison, comment ne pas relever un frémissement des formes dans les toiles peintes par Delaunay sur le thème de la Ville ou de la tour Eiffel, et taire la passion du dynamisme dans la *Noce* de Léger, futuriste, lui, tout autant que cubiste? On ne s'étonne plus ensuite que le mouvement de resserrement, d'uniformisation, si je puis ainsi dire, qui avait porté le Cubisme de sa diversité originelle à cette unité de 1911, ait été brusquement suivi, dès l'année 1912, d'un mouvement tout opposé.

Phénomène d'autant moins évitable qu'en faisant plus d'adeptes le Cubisme se condamnait aux divergences, aux dissensions. Jusqu'en 1911 le groupe du Bateau-Lavoir en avait été le centre — cœur et cerveau. En face de lui, rien que des individus isolés et de ce fait peu indociles. Mais en 1911 un autre groupe se constitue, dont l'importance n'a pas encore été mise assez en lumière, celui qui réunit Gleizes et Metzinger, La Fresnaye et Picabia, autour de cet extraordinaire trio fraternel constitué par Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, dont l'atelier devint un deuxième haut lieu du Cubisme. Et en voici un troisième encore : le logis de Delaunay et de sa femme Sonia Terk où fréquentaient Apollinaire, Marie Laurencin, Blaise Cendrars, Chagall, Bruce, Princet, et où passent les Allemands du *Blaue Reiter* avec qui le maître de maison a ses contacts capitaux. Entre ces divers cénacles les relations existent sans doute. Familier de l'atelier des Villon, Léger hante également le cercle de Picasso (transporté du Bateau-Lavoir au Boulevard de Clichy, puis à Montparnasse). Apollinaire aime le commerce de Picasso, de Braque, de Gris, qui s'attable aussi avec les « Artistes de Passy » (les habitués, en fait de l'atelier de Puteaux) et que l'on voit chez Delaunay encore. Mais en dépit de ces rapports, les liens sont lâches entre ces groupes qui prennent de la sorte, chacun, une physionomie particulière, individuelle. Ce ne sont pas les mêmes problèmes qu'on y soulève, les mêmes solutions que l'on y préconise, le même cubisme que l'on y élabore, ainsi que les faits le révèlent dès l'année 1912.

★

Si Picasso et Braque persévèrent dans le Cubisme analytique, qui rallie également Marcoussis, Herbin, Gris, c'est pour l'enrichir d'éléments nouveaux. 1912 voit en effet les deux *leaders* de la tendance rechercher d'abord, dans leurs toiles, l'imitation illusionniste des matières réelles — bois, marbre, papier peint — introduire, ensuite, ces matières elles-mêmes dans la pâte de leurs peintures, composer enfin des tableaux entiers avec des papiers découpés, assemblés, collés : innovation hardie et capitale, par laquelle, à l'encontre de la pratique de quatre siècles de peinture, ils osaient en revenir à l'habitude médiévale d'associer à la matière picturale d'autres matières, moins somptueuses, il est vrai, que celles du XVe siècle.

Cette tentative, qui les passionne, laisse, en revanche, indifférents les peintres de Puteaux-Passy, que retiennent deux autres problèmes, celui du mouvement, puis celui de la couleur. Le souci de traduire le mouvement sur la toile, c'est-à-dire de peindre des formes qui se déplacent dans l'espace, sans creuser pour autant le plan sacro-saint du tableau, tel est la source d'ouvrages comme les *Nus descendant l'escalier* de Marcel Duchamp et *l'Artillerie* de La Fresnaye que nous avons vu le printemps dernier à l'exposition de l'Œuvre du XXe siècle, revenus pour quelques semaines de leur exil américain. C'est aussi une réponse à cette question fondamentale qu'apportent Picabia dans sa *Procession à Séville* et Gleizes dans sa magistrale composition de la *Partie de Football,* conservée aujourd'hui dans une collection de Barcelone. La palette habituelle au Cubisme analytique, dont se contente Marcel Duchamp, ne satisfait en revanche ni La Fresnaye, ni Jacques Villon, ni Gleizes, ni Fernand Léger, dont les œuvres peintes en 1912 accusent un glissement vers une couleur plus haute, encore retenu chez Roger de La Fresnaye qui fait à Meulan ses plus beaux paysages, plus franc chez le Fernand Léger du *Passage à niveau* et de la *Femme en bleu* et chez le Gleizes du *Port,* violent et intense chez le Villon de *l'Homme lisant,* symphonie éclatante de rouges et de verts.

Seul à l'époque, Delaunay abordait avec autant de franchise les problèmes de la couleur, qui, dès son voyage de janvier à Laon, renonce à la gamme restreinte de sa série de *la Ville* et revient au chromatisme quasi-fauve de ses débuts ; la suite des *Fenêtres* consacre, plus encore que celle des *Tours de Laon,* ce retour aux tons hauts. Elle avoue également une autre préoccupation du peintre : celle de l'art abstrait. Sans doute n'y franchit-il pas encore le décisif Rubicon, puisque les éléments figuratifs y sont encore perceptibles : tour Eiffel, Grande Roue, fugaces apparitions au travers de la mousseline diaprée des stores et des verres des carreaux. Mais le *Disque,* peint également au printemps de 1912, marque le ralliement de Delaunay à l'art abstrait, qui avait vu le jour quelques années plus tôt dans l'atelier de Picabia et, plus encore, dans celui de Kupka, le premier, semble-t-il, à avoir

créé — en 1909 — des toiles sans allusions réalistes ou figuratives, des faits plastiques, autonomes, en un mot des peintures en soi, L'importance apparaît, ainsi, considérable de l'année 1912 — véritable tournant dans l'histoire du Cubisme.

★

Les deux suivantes assistèrent au développement des mouvements qui s'étaient affirmés alors — et connurent trois ou quatre autres phénomènes d'une singulière portée. C'est en s'éloignant de plus en plus du Cubisme de 1911 que se réalisent les peintres de Puteaux, ainsi que Delaunay. Celui-ci trouve sa voie définitive en construisant par la couleur et les « contrastes simultanés » des compositions tantôt figuratives *(l'Équipe de Cardiff)*, tantôt abstraites *(Formes circulaires)*, parfois à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration, comme *l'Hommage à Blériot :* l'Orphique a désormais supplanté en lui le Cubiste. C'est aussi vers la couleur et la construction par contrastes qu'évolue Fernand Léger, qui se situe également à la frontière de l'abstraction et du figuratif, sans que ses tableaux qui représentent des figures et des objets *(la Couturière, le Balcon)* soient essentiellement différents de ceux qui n'en représentent pas *(Contrastes de formes, Variations de formes)*. Occupé, lui aussi, à dire le mouvement, il s'oppose pourtant à Delaunay, en ce sens qu'il en demande moins la traduction plastique aux arabesques qu'aux brisures, et que la forme chez lui en suggère le dynamisme par son fractionnement : troncs de cônes, fragments de cylindre, en sphères ou en demi-sphères, souvent ovoïdes, opposées les unes aux autres et donnant, par leur rythme, une impression de machines en marche. Aux peintres du monde moderne qui en expriment si passionnément le dynamisme essentiel, s'opposent — dans une certaine mesure — les champions de la peinture abstraite, plus dégagés du spectacle de leur temps, et dont l'art marque en ces deux années de 1913 et 1914 des points souvent décisifs : encore que dans les tableaux abstraits de Picabia passent alors le souffle, le mouvement, la frénésie du spectacle qui les a suggérés à l'auteur. C'est bien toute la danse, la danse échevelée d'une ballérine applaudie sur un transatlantique, que traduisent *l'Udnie* du Musée National d'Art Moderne et (avec l'apaisement que le temps apporte) la toile intitulée *Je revois en souvenir ma chère Udnie*. Le statisme, au contraire, règne dans l'univers, également abstrait, de Kupka, qui donne alors le meilleur de lui-même dans les compositions qui s'opposent par ailleurs à celles de Picabia par la sévérité de leur architecture et par l'intensité de leur chromatisme fondé sur des rapports d'outremers et de pourpres. Une palette haute et profonde définit également les œuvres de Gleizes, tel que le magnifique *Portrait de Strawinsky*, couronnement d'une évolution commencée deux années plus tôt.

C'est aussi à la couleur qu'aboutit La Fresnaye, dont ses œuvres les plus cubistes — *Nature morte à la mappemonde, Nature morte à la brouette, Bouteille de térébenthine, Conquête de l'air, Homme*

assis — sont aussi les plus colorées. Mais colorées d'une couleur qui n'est celle ni de Gleizes, ni de Léger, ni de Delaunay, d'une couleur plus claire, plus légère, plus transparente, où dominent des bleus très caractéristiques, des bleus de roi radieux et doux. C'est que la couleur n'est pas pour lui ce qu'elle était pour ses camarades. Ni moyen de construction, ni expression du dynamisme moderne, elle est un moyen d'incorporer au monde cubiste l'objet, la lumière et l'air dont les Impressionnistes avaient empli leur univers. Seurat cubiste, qui veut enrichir l'art auquel il rallie des qualités que cet art dédaigne, c'est à cette aération du Cubisme qu'il parvient. Braque y avait déjà réintroduit la lumière, ou tout au moins une lumière équivalente à la lumière. La Fresnaye lui, l'ouvre tout grand aux souffles légers du printemps français avec l'assentiment de son ami Villon, le plus impressionniste des cubistes, comme il le dit, et le plus tendre, le plus poète, le plus proche de Watteau, même quand il fait marcher — danser serait mieux dire — ses *Soldats* de 1913 et tourner avec un rythme gracieux son *Atelier de mécanique.*

Triomphe de la couleur, de la lumière, du dynamisme et de l'abstraction, nous voici bien loin — en 1913 et 1914 — du Cubisme tel qu'il s'affirmait en 1911. Peut-être n'a-t-il plus maintenant pour défenseur — outre Herbin, Marcoussis, Reth et Metzinger — que Braque, toujours fidèle à une palette, une lumière, une construction, des rythmes qui régnent encore dans son admirable *Homme à la guitare* de 1914, ainsi que — bien qu'à un degré moindre — dans ses parfaits papiers collés. C'est qu'en effet, ses compagnons de Montmartre et de Ceret viennent de suivre des voies qui les éloignent fort de lui. Picasso, dès la fin de 1912, et Juan Gris l'année suivante avaient créé des peintures où ils renonçaient à leur chromatisme discret pour adopter une palette haute et acide. Faut-il à ce propos alléguer leur hispanisme? Les accords en tous cas de la tradition la plus spécifiquement espagnole — ceux des verts et des violets chers à Valdès Leal, à Zurbaran, au Greco — constituent les harmonies fondamentales des peintures qu'ils exécutent en 1913 et 1914. Ainsi le *Fumeur* et les *Trois cartes* de Juan Gris, plus épris encore que son compatriote de leurs rapports durs, grinçants, et austères. Et les papiers collés même — où celui-ci donne durant ces années sa mesure la plus convaincante — pour fidèles qu'ils soient souvent aux ocres traditionnels — n'en révèlent pas moins chez les deux Espagnols tout comme leurs peintures une position plastique bien différente de celle de Braque et de celle qu'ils avaient eue jusqu'à la fin de 1912. Toutes leurs productions relèvent en effet de ce qu'on a nommé le Cubisme synthétique. Au lieu de partir de la nature et de la construire comme précédemment, c'est de la construction plastique de l'ouvrage qu'ils prennent leur départ, pour ensuite concrétiser cette initiale géométrie. « D'un cylindre, je fais une bouteille » déclare à cette époque Juan Gris.

Tableau-objet, objet qui prime autant chez Juan Gris et Picasso que chez les abstraits intégraux — cette conception de l'art créateur d'objets autonomes, c'est elle que l'on retrouve aussi à

cette époque à la source de l'activité de Picasso sculpteur et de Marcel Duchamp. Fabriquer des objets par les moyens de l'art, des objets parallèles aux objets de la vie, c'est là le but que poursuit Picasso quand il sculpte son *Verre d'absinthe* et que se propose Marcel Duchamp quand il compose avec du verre, du cuivre repoussé et gravé, ses extraordinaires *Moules mâlics*. C'est à cette ambition que se rallie un nouveau venu dans la pléiade du Cubisme le merveilleux Henri Laurens, dont la *Coupe de fruits* relève du même esprit que le *Verre d'absinthe*, et dont les constructions en bois, carton, tôle, fil de fer, sont l'expression la plus révélatrice de cette nouvelle orientation, sinon de la peinture, du moins de l'esprit cubiste.

BERNARD DORIVAL.

(A suivre.)

LA VIE COMME ELLE VIENT

TURQUERIES

L'Art turc.

La Turquie pour la France s'appelle Bajazet, Mlle Aïssé, Pierre Loti, Claude Farrère. Elle s'appelle Anna de Noailles. Ah que turque est cette France-là, avec ses idées périmées, son orientalisme naïf, son décor de coussins, de narghilés et de minarets et et aussi cette poésie des traditions fausses aussitôt reprises et amplifiées par les arts populaires ! Et ce merveilleux et caressant vocabulaire, aussi doux à entendre que le nom des fleurs exotiques et des îles où les navires de la réalité n'abordent jamais : vocabulaire sur lequel flottent, comme flottent sur une eau dormante les nénuphars et les lotus, des mots plus aisément retenus : caftan, firman, janissaires, sultanes...

Point question d'art turc dans la conception littéraire et verbale de notre Turquie à nous, aussi bien cet art deviendrait-il aussitôt ce que nous voudrions qu'il fût. Mais maintenant l'art turc est à Paris pour la première fois, et il nous faut bien confronter notre imagination avec sa réalité, nos interprétations avec les faits, et reconnaître d'abord que ce que nous appelons Art, chez nous, ne s'applique pas exactement à celui que nous propose cette attachante Exposition.

L'Art en France, ce sont les tableaux, les sculptures, les meubles, les objets, tout ce qui contribue à l'ornement spirituel et réel de notre vie. Or il n'y a pas de peinture turque, seulement des miniatures d'influence persane ou chinoise. Il n'y a pas de statues. Et il n'y a pas de meubles. Que ferait-on de meubles dans cette Turquie d'autrefois tout imprégnée du nomadisme des conquérants et qui se transporte sans cesse avec ses tentes de soie, ses chevaux rapides, et ses tapis de prières.

C'est la Turquie des baldaquins, des palanquins et des éten-

dards de soie verte ou cramoisie ; des dais jetant leurs reflets orangés et cerise sur les divans où les sultans s'assoupissent, la Turquie des babouches et des voiles de tombeau, et des coffrets à Coran, et de ces petites tables hexagonales dont on mesure très bien avec un frisson d'horreur, comment les bazars européens les ont interprétées.

Cet art turc qui vient à nous, y vient par ses propres chemins et révèle ses raisons profondes, ses sources d'inspiration qui mêlent la valeur guerrière à la langueur des repos. Il vient à nous avec ses armes lourdes et cruelles, avec ses robes des *Mille et une Nuits*, avec ses tissus si beaux que le temps n'a pu se résoudre ni à en élimer la trame, ni à en faner les couleurs ; il substitue à notre vision superficielle et plutôt médiocre (comme si nous faisions, et c'est vrai, très peu de cas de la durée) une sorte d'indestructibilité. Ce qu'il doit à l'Europe dont il fut toujours si près et si loin, c'est quelques suggestions aussitôt absorbées et qui se colorent aux bains profonds de son originalité. Que peut-il y avoir de commun entre notre agitation et son repos, entre nos buts à portée de la main et ses lentes et souterraines démarches?

Dans ces salles que baigne la froide lumière de notre hiver parisien, je songe à cet autre hiver là-bas... La neige enturbannait les tombeaux et mouchetait le Bosphore. C'était dans la plus laide maison d'une ville enlaidie par les reflets de notre piètre urbanisme, que Loti avait vécu. Les tramways passaient, et des femmes dévoilées et vêtues comme les Européennes, se pressaient peureusement sur les trottoirs comme si, privées de leurs voiles, elles étaient également privées d'une protection à l'abri de laquelle, pendant si longtemps, s'était déroulée leur vie recluse. Les harems s'étaient ouverts et les tchartcharfs envolés, et plus rien ne restait de la merveilleuse poésie des vêtements et, qui sait, des âmes. Seuls, les chevaux gardaient leurs colliers de perles bleues qui préservent du mauvais œil, et dont je rapportai de quoi harnacher la cavalerie d'un régiment. J'avais en vain cherché des turquoises au Bazar dont on m'avait vanté les mystérieuses richesses, les trésors infinis et secrets. Mais j'avais parcouru vainement ses galeries qui me rappelaient, sombres, sonores et sinistres, les galeries marchandes du Cristal Palace. Je n'y avais trouvé que des pendules second Empire (on ne les collectionnait pas encore sous le règne de Mustapha Kemal) et, pour une raison que je n'eus point le temps de pénétrer, une grande quantité de robes de mariées, en satin blanc jauni sur lesquelles des dentelles mêlées de fleurs d'oranger s'étaient flétries au cours des temps. J'appris là qu'en dépit de leur nom, les turquoises ne sont pas turques, ou ne le sont plus, de même que le corail de Naples n'est pas napolitain, mais chinois.

Alors que je désespérais de découvrir dans cette capitale européanisée notre chère idée française de la Turquie, je la trouvai. Sur une petite place de la ville haute, près d'une charmante mosquée aux couleurs de printemps, une petite fille toute seule dansait dans la neige. Et comme elle était très petite, elle avait encore le droit de conserver, elle, les costumes que ses aînées, sous peine

de persécution, ne pouvaient plus porter. Elle avait l'air d'une tulipe, elle avait l'air d'un œillet, elle avait l'air d'une poignée de pétales où le jaune et le rose dominaient, où de légères taches vertes figuraient les feuilles de ce bouquet vivant.

C'est cette petite fille-là que j'ai revue aux Arts décoratifs, lien magique entre nos « turqueries » à nous, et les ravissantes traditions de l'art turc. Parmi les beaux plats nacrés de reflets, les aiguières dont notre XVIIIe siècle avait attaché les anses délicates, les carreaux de revêtement en forme d'étoiles ; les panneaux aux rinceaux enroulés portant des palmes, les délicieux motifs de faïence figurant des cyprès, des églantines et des jacinthes ; les lampes de mosquée à décor bleu sur blanc, les étuis à plumes, les tchibouks, les miroirs abrités sous des filigranes d'ivoire ; les masses d'armes et les doloires, les poignards et les casques, les portraits de jeunes rois, de cavaliers, de derviches, de janissaires, de grandes dames et de danseuses, et devant le « Livre des Jacinthes » si frais encore qu'il semble en exhaler le parfum.

Oui, elle était là, ombre vivante parmi les manuscrits et les calligraphies et tableaux calligraphiques, cette forme si curieuse et si troublante de l'art turc. Elle était là, dansant sur les tapis plus variés que les fleurs de prairie au printemps, et devant les caftans des grands sultans ses souverains. Décorés de grenades, de plumes de paon, de palmes et de lunes, décorés de signes et de flammes, avec leurs tulipes et leurs œillets, leurs oiseaux et leurs arabesques, leurs rinceaux et leurs ananas, leurs losanges et leurs rayures, leurs artichauts et leurs sceaux de Salomon, leurs croissants et leurs pommes de pin. Elle était là voletante, insaisissable, émanation de toutes ces belles choses miraculeusement préservées, et gage que dans nos rêves nous ne nous étions guère trompés. Nous avions raison, nous disait-elle, cette petite ombre, d'avoir fait alliance avec Soliman, lu Omar Khayam, chéri Pierre Loti, et prié en pensée sous les voûtes de Sainte-Sophie. Et peu importait qu'il y eût des tramways dans les rues et des bruits de moteurs sur le Bosphore. Ce n'est là que le simulacre de la vie. La véritable vie est dans les musées, et dans le cœur.

Harems sans sultans.

Il convenait que cette inauguration de la *Splendeur de l'art turc* coïncidât avec la grande semaine des « collections ». Après les sultans, les harems sans sultans, et l'espèce de danse rituelle des mannequins. Après le Prophète, les prophéties. Après le siècle des Tulipes, la ligne : Tulipe.

Ah ! que de lignes nous sont proposées que nos mouvements sont appelés à déplacer ! Que de mouvements de tailles et d'épaules, les unes montant, les autres tombant. Que de styles, que d'invites, que de décrets. L'hiver souffle encore par le trou des serrures que déjà les tissus clairs et légers parlent de vacances. Les fenêtres sont closes, les rideaux tirés, les lustres brillent, mais on respire la plage, les montagnes, les régates, les croisières, les jardins, les départs. Il y a quelque mélancolie, en août, à contempler les

manteaux de fourrure de l'hiver futur, mais les collections de printemps abrègent l'hiver par les rêves qu'elles suscitent. De même que l'on feuillettera les prospectus de voyage, on se contente pour l'instant de feuilleter les manifestes des couturiers qui expliquent avec lyrisme, leurs idées, ou plus exactement leurs états d'âme.

On les imagine, ces créateurs s'éveillant la nuit, comme si un ange leur mettait un doigt sur l'épaule, comme si une voix leur disait « Marche ! » Ils ne prennent point le bâton et la gourde, mais les ciseaux et les crayons. Leur front perle de la sainte sueur de l'inspiration. Leur métier cesse d'être métier et devient mission. Ils ne sont plus des couturiers, mais des messies. Il faut les suivre jusqu'au martyre inclus. Il faut avoir la foi. La foi dans ces ukases qui nous transforment tantôt en étuis, tantôt en toupies, tantôt en liserons, tantôt en hirondelles, tantôt en colchiques, tantôt en parapluies ouverts, tantôt en ombrelles fermées. Ici nonne et là fille-fleur, ici Parisienne, et là, guerrier ; ici clownesse et là, « jolie madame ; ici paysanne et là, matelot. Il faut avoir la foi, dans la décision qui vous impose rue de la Paix le blanc et le noir ; avenue Montaigne le vert printemps, rue François Ier le bleu marine, rue Royale le rouge capucine. Rien ne se ressemble, c'est apparemment la guerre des dogmes, le conflit des idéologies, la lutte des influences, la bataille des doctrines. Les femmes, enjeu de cette ruée, pourraient se croire vouées à l'aplatissement total, en vertu du sort habituel des combats, ou, admettre à l'extrême rigueur, qu'un clan l'emportera sur l'autre. Pas du tout. L'admirable dans la mode c'est que tout le monde a raison, tout le monde a *toujours* raison. Il n'y a pas de plus fort ou de plus faible. Personne ne se fait la moindre concession et cependant tout se fond. Au rebours des trois cent du célèbre combat qui deviennent trois mille en arrivant au port, les trois mille robes du départ ne sont plus qu'une seule à l'arrivée. Et au lieu des couleurs du prisme tour à tour proposées, c'est la couleur qui n'appartient pas au prisme qui triomphe.

D'où vient cette robe? D'où jaillit cette couleur? Mystère du sérail. Et nous voilà ramenés à l'art turc.

GERMAINE BEAUMONT.

L'Administrateur : Maurice BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1953. 64452.